L'EDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

FEVRIER
1984
n° 305

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er juin 1983	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	135 F	160 F
Abonnement COUPLE (x 5 iconographies)	150 F	185 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1983)	35 F	45 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie plus cahier d'analyses) : T.T.C.	250 F	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale (seule) .... **20 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **25 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 069.69.91 ou 540.93.12. Les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques , à **Monsieur Jean Maillard** 14, Bld Thiers 77590 Fontainebleau (Joindre un timbre pour la réponse).

Directeur de la Publication : Charles NEGIAR - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : 543.38.20

DEPOT LEGAL : 1er TRIMESTRE 1984

Imprimeries Charles NEGIAR - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : Z1096

SOMMAIRE

42e Année — FEVRIER — n° 305

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE

L'EMPEREUR MAXIMILIEN 1er ENTOURE D'UN GROUPE DE MUSICIENS

(Gravure de Hans BURGKMAIR)

C'est à l'aube de la Renaissance que nous mène, ce mois-ci, le portrait de l'empereur Maximilien 1er, que l'on voit entouré d'un groupe de musiciens. Né en 1459, fils de Frédéric III, empereur du Saint-Empire Romain Germanique, et d'Eléonore de Portugal, Maximilien, archiduc d'Autriche, duc de Tyrol, roi d'Allemagne, est élu empereur du Saint-Empire à la mort de son père, et meurt, lui-même, en 1519. Représenté ici au milieu d'un large éventail d'instruments de musique de toute sorte, il ne semble pas, comme on a pu le dire par ailleurs, qu'il soit là en train de diriger un concert : allégorique, cette gravure de Hans BURGKMAIR rappelle l'intérêt que portait l'empereur aux choses de l'esprit, à tout ce qui touchait les arts, les lettres et les sciences, comme en témoignent la création du **"collegium poetarum et mathematicorum"** et de la **biblioteca palatina.** Mécène dans la tradition des grands princes du Moyen-Age, Maximilien se rattache à une génération de transition, située à mi-chemin entre le Moyen-Age finissant et l'aube des Temps Modernes. Lié, par son mariage avec Marie de Bourgogne, à la Maison ducale du même nom, c'est à la fille des rois catholiques qu'il mariera son fils Philippe, il se situe à mi-chemin entre les fastes et le raffinement courtois, très médiéval, de la cour de Charles le Téméraire, et le gigantesque empire de son petit-fils Charles Quint, véritable Etat moderne dans son gouvernement.

C'est au tournant du XVIe siècle que se mettent en place les éléments qui vont marquer l'histoire de la pensée en pleine évolution. Les grands événements qui annoncent les Temps Modernes, élargissement du monde et désenclavement planétaire (par les progrès, depuis un siècle, de la pénétration en Afrique, puis par la découverte de l'Amérique) s'expriment dans une nouvelle vision du monde et des choses; l'humanisme critique se développe, qui remet en question le savoir scolastique basé sur la superposition des Commentaires, et qui préconise le recours au référant écrit de base; un large mouvement intellectuel se dessine, qui va désarticuler les vieilles structures et donner naissance à un nouveau système de valeurs. Mais, face à ce monde en mutation, Maximilien est, culturellement, un homme du Moyen-Age. Son gout pour les généalogies, les chroniques, les vies de Saints dont sa bibliothèque était remplie le rattachent à l'univers intellectuel et spirituel du Moyen-Age, et la séduction qu'exerça sur lui la brillante cour de Bourgogne confirme cette tendance. A l'image de ses ancêtres, il fait encore enluminer son livre de prières et autres manuscrits de sa bibliothèque; l'imprimerie, ce multiplicateur de la communication, n'en est encore qu'à ses débuts, et, bien que Maximilien ait encouragé la xylographie, nous n'en sommes pas encore au développement important qu'elle connaîtra, au XVIe siècle, dans les provinces du Nord (c'est dans les Flandres, en particulier, que seront imprimées de nombreuses gravures destinées à l'évangélisation des Indiens du Nouveau Monde; la boucle sera bouclée avec Charles Quint). Maximilien, grand prince d'Occident, reste un homme du XVe siècle. "Dernier chevalier" du Moyen-Age pour les uns, premier "uomo universale" de la Renaissance dans le nord pour d'autres, il reste, malgré tout, un prince médiéval, qui garde une conception médiévale de l'Etat et du gouvernement, et qui est très marqué, également, par une spiritualité médiévale. Sa génération n'est pas encore celle de la cassure de la Chrétienté latine, et elle n'a pu que pressentir les grands bouleversements à venir.

Marie-Claude CABOS

Robert TEPENIER

Nos collègues apprendront avec peine la disparition d'un ami de tout temps de "l'Education Musicale", ***Monsieur Tépénier****, disparu le 10 Janvier 1984 dans sa quatre vingtième année. Directeur honoraire d'école primaire dans le 5e arrondissement,* ***Monsieur Tépénier*** *a assumé pendant près de 20 ans la lourde charge de secrétaire du Jury de C.A.E.M. auprès des Inspecteurs généraux Raymond Loucheur et Georges Favre. Sa disponibilité, sa courtoisie, son efficacité et sa gentillesse ont toujours été appréciées autant par les Jurys et leurs présidents que par les candidats. La rédaction de "l'Education Musicale" s'associe au deuil de Madame Tépénier qui fut toujours active au secrétariat du C.A.E.M., et la prie d'agréer ses amicales et respectueuses condoléances au nom des générations d'enseignants qui ont connu son mari.*

La symphonie "Jean de la Peur" de Marcel LANDOWSKI

par
François FABIANI
Professeur d'Education Musicale

Partition : Choudens.
Disque : Philips 6504060, 1972.

Succédant à la présentation de la vie et de l'œuvre de Marcel Landowski, le présent travail sera consacré à la *Symphonie "Jean de la Peur"*, dont l'analyse révélera la signification profonde que le compositeur imprime à l'ensemble de sa production. Chaque mouvement fera l'objet d'un examen assez approfondi, destiné à éclairer les particularités formelles, mélodiques, harmoniques, rythmiques, dynamiques et orchestrales.

Nous présenterons également l'ensemble des thèmes qui parcourent *la Symphonie*, presque tous dans leur intégralité, ainsi que le sens profond de l'ensemble et une liste des enregistrements discographiques actuellement disponibles en France.

I - PRESENTATION DE L'ŒUVRE

La *Première Symphonie "Jean de la Peur"* de Marcel Landowski fut composée du 10 septembre 1948 au 7 février 1949. Elle est dédiée à Pierre Monteux, aux côtés duquel le compositeur étudia la direction d'orchestre de 1936 à 1940.

La première audition eut lieu le 3 avril 1949, par l'orchestre Pasdeloup, placé sous la direction d'Albert Wolff. Sa durée approximative se situe aux alentours de 22 minutes. Elle est en trois mouvements : *allegro moderato, allegretto scherzando, adagio*.

L'effectif orchestral comprend 3 flûtes (ou piccolos), 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 1 contrebasson, 4 cors, 4 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, une importante percussion (4 timbales, vibraphone (ou célesta), tambour, grosse caisse, cymbales, gong, *wood-block,* triangle, *glockenspiel,* xylophone), 1 harpe et les cordes.

Cette *Symphonie* a la particularité de comporter des références littéraires. En exergue figure une phrase de Luc Dietrich : "Celui qui est si petit qu'il ne conçoit même pas la crainte, restera à jamais dans la gaine de sa petitesse" (extrait du *Dialogue de l'Amitié* avec Lanza del Vasto). Le titre de l'œuvre s'accompagne de trois commentaires rédigés par le compositeur en ces termes :

— Premier mouvement : "Car elle naquit des mystères du monde la Peur qui se dressa et regarda Jean".
— Second mouvement : "Et Jean pensa détruire la Peur en tuant les mystères".
— Troisième mouvement : "Mais lentement une autre Peur se leva, et cette Peur là le regardait du dedans".

Dans un tel contexte, il conviendra par conséquent de mettre en évidence, en plus de l'analyse technique, le sens profond de l'œuvre.

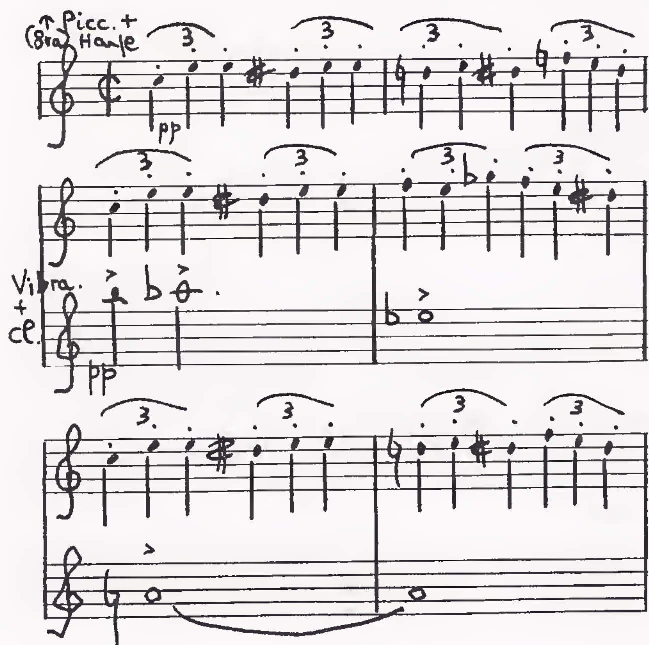
II - ANALYSE DU PREMIER MOUVEMENT

Cet *allegro moderato* de 303 mesures repose sur une forme sonate relativement traditionnelle. En voici la découpe générale :
Mes. 1 - 55 : exposition;
Mes. 56 - 114 : développement;
Mes. 115 - 165 : réexposition;
Mes. 166 - 237 : développement terminal;
Mes. 238 - 246 : transition;
Mes. 247 - 303 : coda.

On remarquera l'importance accordée au bloc final (développement terminal, transition, coda), qui occupe à lui seul 46% du mouvement. Il règne certes une grande liberté dans l'agencement formel de l'ensemble, dont la référence néanmoins évidente à la tradition nous incite à entrevoir chez Marcel Landowski une grande indépendance d'esprit, jointe au profond respect du passé.
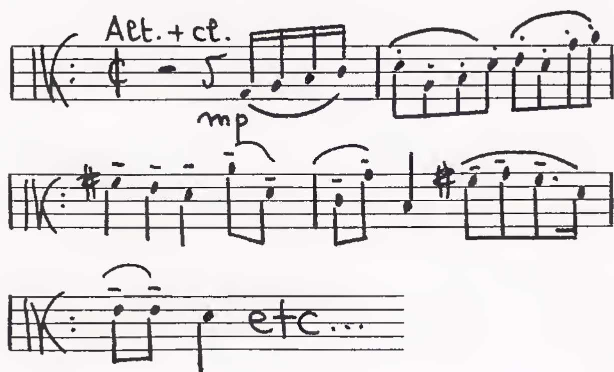
L'exposition est bâtie sur deux thèmes principaux. Le th. I ex. 1), déroule ses paisibles triolets de noires, à la manière d'un véritable *leitmotiv,* presque toujours présent durant les 152 premières mesures. D'ambitus réduit, il sonne en **DO** Majeur, mais évolue très vite vers un chromatisme équivoque. Il est accompagné par un contrechant (ex.1) constitué de peu de notes, dont la courbe descendante introduit une coloration bitonale très nette. L'ensemble de ces deux éléments permet une alliance de timbres fort curieuse : à la sonorité immaté-

rielle et suraiguë des piccolos et de la harpe s'ajoute celle de la clarinette que double le vibraphone (ce dernier pouvant être remplacé par un célesta).
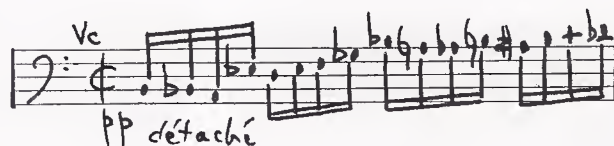


A la mes. 18, chiffre 1, apparaît le Th. II, profondément diatonique et affirmant le ton de **SOL** Majeur (ex. 2). Il est présenté par les altos et la première clarinette (ponctuellement remplacée par un hautbois). Ce thème, rythmiquement appuyé sur une anacrouse de quatre double croches, déroulant ses volutes mélodiques sur un rythme très marqué par la croche, n'est pas sans rappeler certaines tournures mélodiques de Prokofiev. Egalement, on peut le comparer à certains chants populaires, précisément caractérisés par une anacrouse, un fort diatonisme et des rythmes simples, parfois pointés.

Tout oppose ces deux thèmes : le premier sonne de façon "continue", immatérielle, chromatique... Le second s'affirme grâce à son timbre plus terrestre, son caractère quelque peu naïf, ses limites franches (il s'interrompt brusquement à la mes. 32).

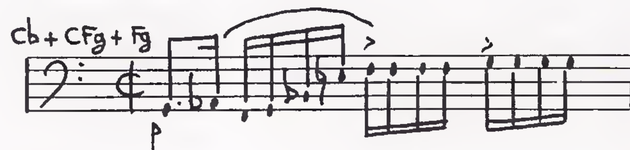


Dès ce début, nous sommes frappés par une écriture très horizontale et polytonale : chaque élément poursuit son chemin, dans la plus totale indépendance, sans se soucier de ses voisins. Cette ignorance réciproque des lignes mélodiques est fort intéressante, car elle revêt une signification symbolique profonde. Le Th. I est symbole du temps, de cet écoulement régulier des heures et des jours au cours desquels l'esprit de l'homme observe le monde et forge son expérience. Précisément, cet homme — appelé Jean pour l'occasion — est représenté par le Th. II, dont l'innocence montre avec évidence que son cheminement spirituel ne fait que commencer. Marcel Landowski nous place au début d'une longue trajectoire : à l'ignorance vont succéder l'angoisse, l'exaltation, l'erreur — et finalement, la découverte de la vérité.

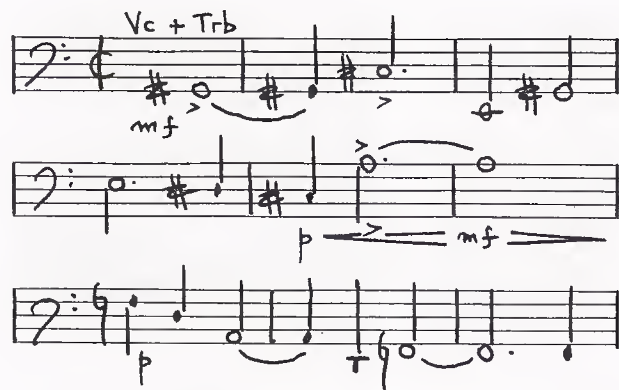
A la mes. 32, chiffre 2, un nouvel élément apparaît. Ce n'est pas véritablement un thème; nous l'appelerons A (ex. 3). Reposant sur un flot continu de double croches, il est fort chromatique et confère à la musique un caractère instable, proche de l'atonalisme. Brusquement interrompu par un accord complexe dont les notes sont trillées, il cède la place au Th. I, de nouveau contrepointé par le Th. II, chiffre 3, déformé rythmiquement et traité brièvement en fugato.



Le développement débute par un nouvel élément secondaire appelé B (ex. 4, chiffre 4). Proche de A, il s'en distingue cependant par son rythme initial pointé et la relative stabilité tonale qui l'habite à son commencement. Cet élément fort dynamique se superpose tout naturellement au Th. I. Issu des profondeurs de l'orchestre, il évolue rapidement vers l'aigu et s'interrompt brusquement (mes. 64, chiffre 5). Seul demeure le Th. I, toujours caractérisé par sa tierce majeure **do-mi** et son **ré** dièse ambigu, évoquant au passage le ton de **do** mineur.



A la mes. 75 se dessine lentement le contour imposant du Th. III (ex. 5), grave et solennel, dont le surgissement, en **do** dièse mineur, oblique brusquement, après un sommet expressif sur **la,** vers **ré** mineur. Il s'agit d'un thème rigoureusement articulé, de nature harmonique, qui éclipse le Th. I, auquel pourtant il ne fait que se superposer. Nous y voyons la marque du respect que l'homme sent monter en lui, en même temps que l'interrogation. Mais ce respect est inconscient : c'est la raison pour laquelle le thème disparaît comme il est venu : dans le grave et la nuance *piano*.



Il faut par ailleurs noter qu'il possède deux variantes (III bis et III ter), que nous rencontrerons ultérieurement.

La fin du développement est marquée par une forte agitation : présence de B, traité en imitation, chiffre 6, retour du Th. III, mes. 86 et 98, atonalité marquée, rythme serré (dû à B) et "décompression" finale à la mes. 110, sur un grand accord instable étalé sur 5 mesures.

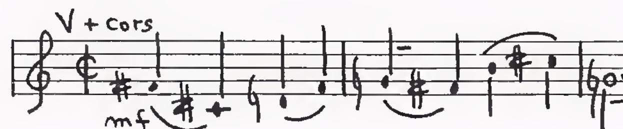
La réexposition voit le retour de I, de II (en **DO** Majeur, ce qui est normal dans une forme sonate), de III (mais sous ses formes III bis et III ter, de B (chiffre 10) qui bientôt se retrouve seul et conduit au développement terminal.

Celui-ci débute mes. 166, chiffre 11, par l'élément A, dans lequel il faut voir la déformation rythmique du Th. I. En effet, leurs caractéristiques mélodiques sont identiques (chromatisme, tournoiement sur place d'une cellule ramassée sur elle-même). Il faut y ajouter la localisation dans l'aigu de l'orchestre : très vite, **A** se fixe aux violons et aux flûtes, conduisant ainsi à la mes. 192, où résonne le Th. II, traité en augmentation rythmique. Le timbre de la trompette et des violoncelles a modifié son caractère : il a gagné une certaine noblesse de ton, renforcée par l'allongement de ses valeurs (noires au lieu de croches). Momentanément interrompu, il reprend mes. 200 — mais toujours, l'élément **A**, tout comme le Th. I au commencement, lui tisse une toile de fond dans laquelle on devine volontiers l'agitation du monde et la toute-présence de ses mystères.
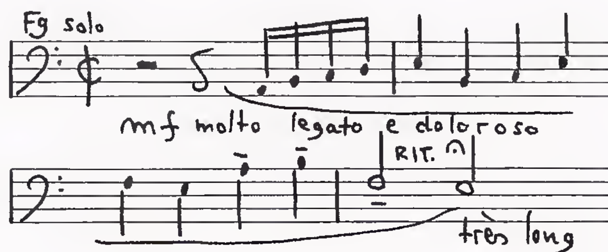
C'est finalement à la mes. 213, chiffre 14, que le Th. II, pleinement métamorphosé, confié à la trompette et aux altos, indique clairement que nous n'en sommes plus à la case départ : Jean, le héros de cette Symphonie-Poème, est gagné par la peur et cette peur le grandit.

Constamment, les éléments A et B se mêlent, créant une agitation fébrile, inquiétante, terriblement intense : musique en ébulition, marquée par les débordements instables d'un atonalisme profond.

La transition repose encore sur A, chiffre 16, et conduit à la coda, dont le début est marqué par le Th. II bis, ainsi appelé en raison de sa réelle transformation (mes. 247, ex. 6). Celui-ci est confié aux violons et aux cors : de noble, il est devenu hiératique. Une dernière citation de lui, mes. 253, chiffre 16 bis, et la dentelle suraiguë de A, essentiellement répartie entre les piccolos et les violons, soulignée par quelques harmoniques subtils des altos, évolue progressivement vers l'imitation, stupéfiante par son réalisme, de cris de mouettes, que le compositeur déclare cependant ne pas avoir consciemment cherché à imiter... Quoi qu'il en soit, cette atmosphère étrange ne peut que ravir l'auditeur qui sent ici tout le poids des grands espaces, responsables de notre vertige, de notre peur aussi...



Mais le mouvement ne s'achèvera pas sur la description de ce beau paysage : la dimension psychologique l'emporte, tout d'abord grâce au Th. III, présenté dans sa plus grande majesté à la mes. 282, entre les chiffres 17 et 18, et au Th. II, cité, mes. 300 (ex. 7), par le basson solo, dont la courbe mélodique indique assez qu'il s'agit d'un point d'interrogation !



Prise de conscience d'un questionnement ardent, impossibilité momentanée de répondre : notre héros sort bel et bien grandi par le doute de cette lutte farouche, mais intérieure, que se livrent en lui le désir de comprendre et la peur des mystères.
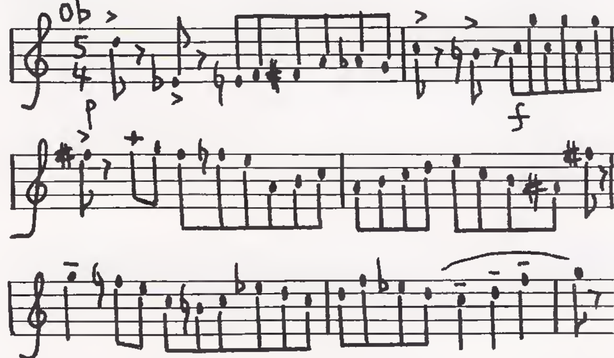
III - **ANALYSE DU SECOND MOUVEMENT**

Il s'agit d'un *allegretto scherzando* de 227 mes., obéissant à la structure habituelle du scherzo :

Scherzo A, scherzo B, scherzo A';
Trio A, trio B, trio C;
Scherzo A, scherzo B (écourté), scherzo A'.

La construction de l'ensemble est équilibrée et rigoureuse. Le scherzo A (ou A') est un fugato, les autres parties utilisant des éléments mélodiques issus du thème principal. A la générosité thématique du premier mouvement succède donc une grande économie de moyens, que l'on peut même qualifier de monothématisme.

Le Th. I — thème unique, pourrait-on l'appeler — est celui du fugato qui introduit le mouvement (ex. 8). Fortement articulé au sein d'une mesure à 5/4, il présente de petites facettes tonales (**do** mineur, **la** mineur, **do** mineur, ainsi que les transpositions qui s'imposent dans un fugato), mais l'ensemble demeure harmoniquement très instable.
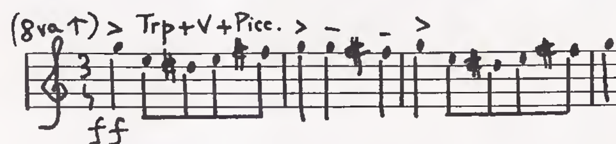


Musique de fourmis, agitation inutile, ce premier scherzo est celui de l'activité gratuite. Il nous montre la machine, invention de l'homme, occupée à calculer, à démontrer, à classifier... Quel artifice! L'essentiel est négligé au profit d'un matérialisme absurde. Et ce sont les bois qui nous offrent ce concert dissonant : hautbois, clarinette, basson, flûte.

Le scherzo B, mes. 21, est une variation sur ce qui vient d'être dit. Au plan mélodique, il utilise la cellule de base du Th. I, qui est une septième majeure descendante, ainsi que des intervalles dissonants souvent renversés (secondes et septièmes). Le style en est proche du Stravinski néo-classique, où l'articulation maniérée des cellules rythmiques et mélodiques se rapproche étrangement des mesures présentement étudiées.

A la mes. 31, chiffre 3, le bruit mécanique se généralise et le thème principal se fait de nouveau entendre, plus grinçant que jamais (3 piccolos, naturellement très aigus, dans la nuance *forte*). Un conduit mélodique des clarinettes et des bassons débouche sur une nouvelle section, chiffre 4, où se trouve exploitée la seconde cellule du Th. I, qui est un groupe de 6 croches, d'allure chromatique (voir la fin de la première mes. de l'ex. 8). La musique est plus atonale que jamais. Le compositeur a préféré, depuis le début de ce mouvement, le timbre sec des bois et des cordes à l'éclat trop vif des cuivres : ces derniers sont presque muets et se contentent de renforcer les structures harmoniques.

A la mes. 70, chiffre 6, débute le scherzo A', nouveau fugato transposé sur **mi** bémol mineur, où dominent les cordes, malgré l'intervention remarquée de la clarinette, à son début.

La mes. 87, chiffre 8, voit le commencement du trio A, basé sur la troisième cellule mélodique de I, qui est la mise en évidence de l'intervalle de quinte (voir la fin de la deuxième mes. de l'ex. 8). Cependant, un thème nouveau apparaît, I bis (ex. 9), qui est un dérivé assez libre du thème principal. Sa cellule rythmique est immuable : une noire, quatre croches, trois noires (au sein d'une mesure à 3/4, également très présente dans ce mouvement où triomphait au début l'instabilité du 5/4).



A tout point de vue, les caractéristiques de ce trio sont neuves : mise en valeur des cuivres, thématique renouvelée, stabilisation tonale (**SOL** Majeur, **mi** mineur, **SOL** Majeur), rythmes obstinés...

Notre héros, après avoir subi l'influence des séductions faciles, connaît une brève — mais violente — exaltation : persuadé d'avoir trouvé la réponse à ses interrogations angoissantes, il affirme, par la voix du matérialisme et des spéculations intellectuelles, une vérité qui lui semble devoir triompher de tous les mystères.

A cet égard, le trio B, mes. 104, où règne sans partage le Th. I bis, est une amplification de ce phénomène. Le tempo évolue lentement vers un *prestissimo* endiablé, brusquement interrompu par le trio C, étonnant relâchement de tout l'orchestre, où la seule percussion scande encore le rythme de I bis.
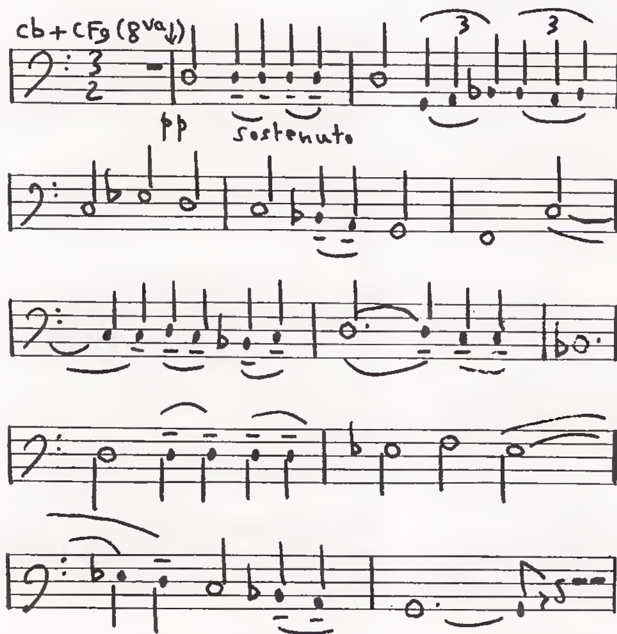
Le scherzo A, de retour, est à l'image de la profonde déception qui semble avoir gagné Jean, conscient de son erreur : le fugato est confié aux seules cordes — et ce jusqu'à la fin du mouvement, où même le scherzo B apparaît comme un pâle reflet de son prédécesseur. Les nuances sont faibles, très faibles... Il est d'ailleurs intéressant d'observer leur évolution, tout au long de ce mouvement : la courbe en est nettement descendante, dépressive. C'est le signe évident d'un questionnement maladroit, d'une illusion vite dissipée... Pour Marcel Landowski, l'écriture rigoureuse d'un fugato et le chromatisme sont autant d'éléments indiquant l'erreur, le danger, l'exaltation inutile. On ne manquera pas de citer Wagner, à ce propos, engagé dans une problématique fort sembable, notamment en ce qui concerne l'opposition du chromatisme, symbole du mal et du diatonisme, symbole du bien.

III - ANALYSE DU TROISIEME MOUVEMENT

L'*adagio* final de l'œuvre voit défiler, au cours de ses 121 mes., une grande et majestueuse variation sur un thème, entrecoupée, il est vrai, d'éléments annexes dont la valeur symbolique est fondamentale. La forme de l'œuvre est cyclique : les thèmes II et III de ce mouvement ne sont autres que les thèmes I et II du premier mouvement.

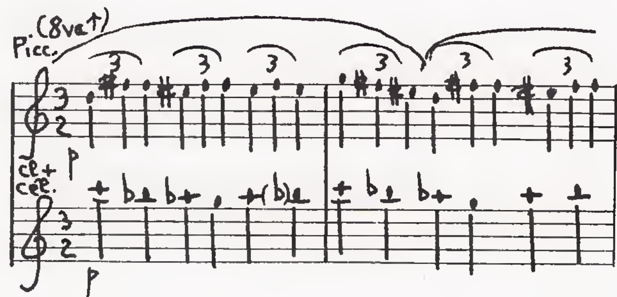
Il convient d'insister sur les proportions profondément équilibrées de ces 121 mes. : division en quatre grandes parties, couvrant respectivement 24, 23, 23 et 30% du mouvement.

Tout d'abord, se présente à nous un sombre et profond thème de choral, le Th. I (ex. 10), dont la noblesse est accentuée par la destination orchestrale (timbres graves, doublures habiles). Mais ce qui frappe le plus, c'est la structure mélodique de ce thème : il est en mode de **ré,** transposé sur **sol** (alors que son soutien harmonique, profondément équivoque, sonne en **do** mineur et affirme le rôle des notes ajoutées). Sa parenté avec un mode d'église authente (c'est-à-dire échelle **sol-sol** avec possibilité de broderie inférieure de la finale) est renforcée par la présence d'un **fa** grave, à la mes. 6.



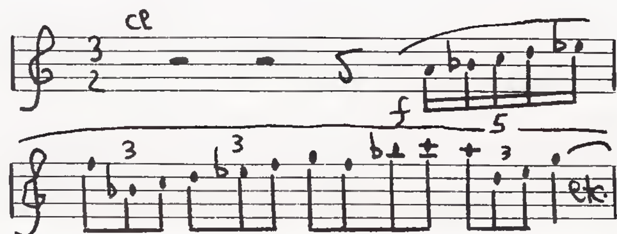
Ce thème est celui de l'espérance. Mais il convient de l'interpréter avec prudence. Recherche d'une lumière (fort difficile à conquérir, nous l'avons vu), il est également la marque de l'humilité, naturellement conduite vers une action de grâces. Présenté deux fois de suite, situé, au plan de la tessiture, en-dessous de son accompagnement, il occupe à lui-seul toute la première partie. Véritablement, il crée le sentiment d'une présence, jaillie des profondeurs de l'être.

A la mes. 30, chiffre 3, apparaît le Th. II (ex. 11), accompagné d'un contrechant, en noires. Plusieurs remarques s'imposent. Il s'agit, rappelons-le, du tout premier thème de l'œuvre, mais transposé un ton plus haut, en **RE** Majeur. Il se superpose de façon très naturelle au thème de choral, instaurant une bitonalité désormais familière. Enfin, il faut remarquer combien les alliances de timbres sont recherchées : piccolo pour le Th. II (symbole du temps, des choses immatérielles), clarinette et célesta pour son contrechant (qui n'est plus, toutefois, le même que dans le premier mouvement), timbres graves pour le Th. I : basson, contrebasson, harpe, violoncelles, contrebasses et, plus loin, trombones et tuba. Toute cette section est occupée par les variations II et III de ce dernier thème.



La clarté des plans harmoniques est étonnante : modalité pour le Th. I, diatonisme pour le contrechant, chromatisme pour le Th. II. Il faut y ajouter la psalmodie des trompettes, mes. 44, chiffre 5, qui entonnent un rythme de triolets répétitifs sur la note **si** bémol et font ainsi penser au chœur funèbre du *Roméo et Juliette* de Berlioz ("Jetez des fleurs"...).

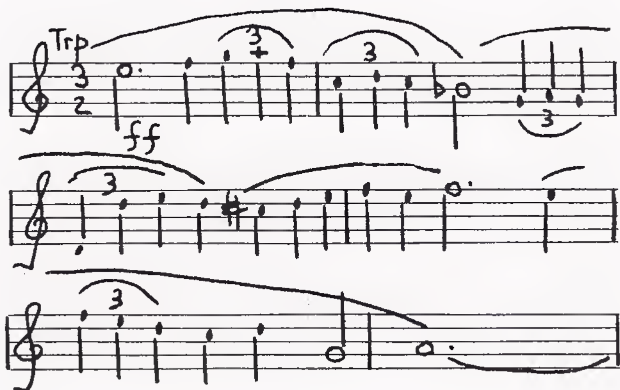
A la mes. 57 débute la troisième partie, qui voit le retour du thème de Jean (ici, Th. III, ex. 12). Celui-ci se présente sous cinq variantes, mais toujours, il demeure léger, délicat, souple — on y rencontre beaucoup de triolets —, confié aux seuls bois (sauf à la fin où apparaissent les cordes) et harmonisé de façon fort subtile (il serait trop long d'en donner le détail ici). Occasion, pour le compositeur, de provoquer quelques changements de mesure, au sein de ce solennel 3/2, changements destinés à assouplir encore le discours musical.



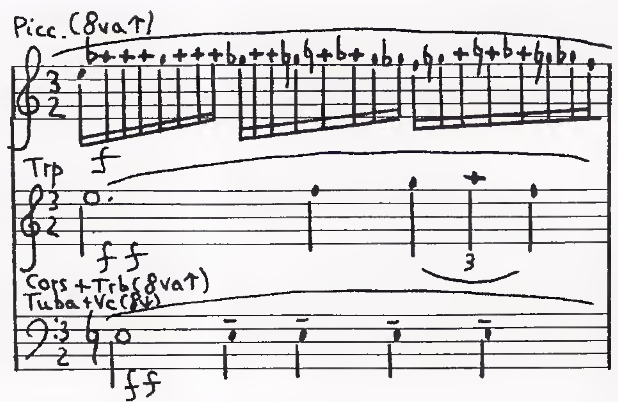
C'est sur une dissonance très rude que s'achève, mes. 85, cette troisième partie : elle fait place désormais à l'ultime section où le héros, reflet de notre propre image, contemple une vérité qu'il importe de ne point trop préciser (le terme serait alors puéril) mais qui est la marque de l'authenticité, de l'amour et de la communion avec les grands mystères que l'univers nous donne à contempler — mystères, parce que notre esprit connaît des limites et qu'il ne peut tout expliquer.

Croyant au devenir et à la transformation de toute chose, Marcel Landowski nous offre enfin les deux ultimes variations de son thème, soulignées par des harmonies chatoyantes, émaillées d'accords-couleur (c'est-à-dire non fonctionnels, transitoires, fruits de rencontres mélodiques), et surtout, sublimement enrubannées par la céleste dentelle que les piccolos tissent par-dessus tout l'orchestre, dans un registre si aigu que l'impression n'est plus celle de notes, mais d'un souffle puissant, qui pourrait être la voix des Anges...

Et pourtant, ce n'est pas tout! Un nouveau thème apparaît encore, déjà entrevu mes. 60 et confié à la trompette, mes. 103 (ex. 13). Si les autres cuivres confèrent au thème de choral un caractère hiératique, presque rigide, la trompette, en revanche, nous offre ici l'émouvante image d'une ligne très pure, en **ré** mineur, parfaitement stable, qui est effusion de joie. Joie sereine et paisible, certes ! — qu'il ne faudrait pas confondre avec la jubilation plus "simple" qui retentit à la fin de la *Symphonie pour Cordes et Trompette* d'Honegger...



Et c'est l'occasion d'une ultime et habile superposition des trois éléments (ex. 14) : la métamorphose finale du Th. II, en double croches, le Th. I, toujours égal à lui-même, ce Th. IV, enfin, qui ne s'achèvera qu'à la dernière mesure. Une fin grandiose, sorte de renversement complet de la courbe dynamique du scherzo, où subsiste une équivoque entre les tons de **do** et de **sol**, où s'épanouit une grande appogiature aux trompettes (**mi** bémol - **ré**) et dont le caractère tout entier nous montre l'Homme, infiniment grandi, plongé dans l'extase des extases.



V - DISCOGRAPHIE

(La partition de travail de la *Première Symphonie* est éditée chez Choudens, 38, rue Jean Mermoz, 75008 PARIS).

Nous donnons les références des disques actuellement disponibles sur le marché français : fort heureusement, un très bon enregistrement de l'œuvre qui nous intéresse y figure.

— *Symphonie n° 1, Symphonie n° 3*, Orchestre Philharmonique de l'O.R.T.F., direction Charles Bruck, Philips, 6504 060, 1972.

— *Concerto pour Trompette, Quatre Pièces pour Trompette et Orgue*, Maurice André, Alfred Mitterhofer, Orchestre Philharmonique de Strasbourg, direction Alain Lombard, Erato STU 71082, 1978.

— *Le Fantôme de l'Opéra*, extraits, Orchestre Philharmonique des Pays de Loire, direction Marc Soustrot, Erato STU 71490, 1982.

— *Les Hauts de Hurlevent*, Groupe de Musique de Chambre Expérimentale de l'Itinéraire, Ensemble d'Instruments Electroniques de l'Itinéraire, récitant : Michel Bouquet, direction : Marcel Landowski, Pathé Marconi 2 C069-73140, 1982.

— *Le Fou*, Claudine Carlson, José van Dam, Philippe Huttenlocher, Rémy Corazza, Solistes et Chœurs de l'Opéra du Rhin, direction Gunter Wagner, Orchestre Philharmonique de Strasbourg, direction Alain Lombard, Erato STU 71249, 1980.

RICHARD STRAUSS

(1864-1949)

ALSO SPRACH ZARATHUSTRA

par
Serge GUT
Professeur à l'Université de Paris-Sorbonne

I - CONDITIONS GENERALES

Strauss et le poème symphonique

Selon les conceptions adoptées, on attribue à Strauss la composition de huit, ou neuf, ou dix poèmes symphoniques. Ce dernier chiffre comprend, chronologiquement, une première œuvre et une dernière œuvre qui — en ce qui concerne la dénomination — prêtent à controverse. En fait, la première de celles-ci — **Aus Italien** (1886) — est encore une œuvre de transition que le compositeur lui-même ne décompte pas parmi ses poèmes symphonique (1). Quant à la dernière d'entre elles — **Eine Alpensymphonie** (1915) —, non seulement elle est chronologiquement assez déphasée par rapport au lot des autres compositions du même genre, mais encore elle ne répond pas vraiment aux critères s'y appliquant. Déjà le mot de "symphonie" montre les distances prises par le compositeur.

En conséquence, il est préférable de considérer qu'il n'y a que huit véritables poèmes symphoniques chez Richard Strauss qui, du reste, préférait les appeler des **Tondichtungen** (poèmes sonores). Ceux-ci peuvent se subdiviser en trois groupes que la chronologie met bien en évidence. Le premier d'entre eux s'étend de 1886 à 1889 : **Macbeth** (1886-1888) (2), **Don Juan** (1888) et **Tod und Verklärung/Mort et Transfiguration** (1889). Puis il y a une véritable césure de six années qui résulte de plusieurs raisons dont les principales sont :

— la grave maladie du compositeur en mai 1891.
— La concentration de ses énergies sur la composition de son premier opéra, **Guntram** (1887-1893), qui devait se révéler comme étant un échec.
— L'épuisant travail que lui procure son poste de chef d'orchestre du Théâtre de Weimar (1889-1894).

Ce n'est qu'en retournant à Munich, où il est nommé chef d'orchestre à partir du 1er octobre 1894, que Strauss retrouve quelques libertés lui permettant de se consacrer davantage à la composition. On assiste alors à l'éclosion d'un deuxième lot de poèmes symphoniques : **Till Eulenspiegel** (1895), **Also sprach Zarathustra** (1896), **Don Quixote** (1897) et **Ein Heldenleben/Une vie de héros** (1898).

On relève à nouveau une césure chronologique, car le compositeur concentre son activité créatrice surtout sur les œuvres vocales, en particulier sur son nouvel opéra en un acte **Feuersnot** (1900-1901). Mais en 1902, il s'attelle à un nouveau et dernier poème symphonique qu'il terminera le 31 décembre 1903 : la **Sinfonia Domestica.**

A partir de cette époque, Strauss se concentrera essentiellement sur la production dramatique où il devait tout particulièrement briller et nous donner quelques chefs-d'œuvre toujours aussi célèbres de nos jours. Rappelons que **Salomé** est terminée deux ans après la **Domestica**, en 1905.

Le genre musical du poème symphonique, chez Richard Strauss, appartient à la première période créatrice. On y décèle un peu partout les élans et les impétuosités de la jeunesse, mais également une très grande sûreté de métier.

La genèse de "Also sprach Zarathustra"

On a vu plus haut que l'œuvre appartenait au deuxième groupe des poèmes symphoniques, alors que le compositeur avait déjà acquis une extraordinaire maîtrise aussi bien instrumentale que compositionnelle. Elle est inspirée par le célèbre ouvrage de Friedrich Nietzsche du même nom. Or, c'est en novembre et décembre 1892 — alors qu'il se trouvait en Egypte — que Strauss fit connaissance pour la première fois avec les écrits du grand philosophe allemand. Mais ce n'est pas avant octobre 1894 — alors qu'il quitte Weimar pour Munich — qu'il se plonge avec intensité dans cette nouvelle lecture. S'il s'enthousiasme pour certaines idées, il sait aussi rapidement prendre ses distances, ce que l'on oublie trop souvent. Déjà en 1895, Strauss s'est exprimé avec réserve sur Nietzsche (3). Bien plus tard, dans une lettre adressée en 1946 à Martin Hürlimann, au sujet des critiques de Nietzsche sur Wagner, il parle "de la course d'un cerveau malade de philosophe qui vient se buter contre l'Himalaya" et qu'il ne fallait pas prendre au sérieux, tout en ajoutant que les visions poétiques de **Zarathustra** offraient "cependant de grandes joies esthétiques" (4). Voici qui remet les choses en place. Du reste, Strauss a bien précisé sur sa partition : **Frei nach Friedrich Nietzsche** (Librement d'après Friedrich Nietzsche). En fait, "Zarathustra" est davantage le produit des impressions reçues à la lecture de l'œuvre nietzschéenne qu'un acte d'allégeance à sa philosophie. Sur un point important, toutefois, Strauss et Nietzsche se rejoignent : tous deux sont des glorificateurs de la vie terrestre; tous deux refusent la croyance en un au-delà. C'est l'homme lui-même qui doit prendre son destin en main et devenir un "surhomme", un dieu. Tous deux sont anti-chrétiens.

Les toutes premières esquisses musicales datent de février 1894, alors que le compositeur était encore à Weimar. Mais ce n'est qu'à partir du séjour d'été à Cortina d'Ampezzo que Strauss pense sérieusement à son nouveau poème symphonique. Voici ce qu'il écrit dans son cahier de notes, à la date du 9 juillet 1895 :

"Réfléchi à un nouveau poème sonore :
Contempler — Adorer
Eprouver (Erleben) — Douter
Connaître — Désespérer". (5)

Sur la partition autographe, l'auteur a marqué : "commencé le 4 février 1896". En fait, dès le 7 décembre 1895, le travail sérieux avait débuté; la particelle était terminée le 17 juillet 1896 et l'instrumentation le 24 août de la même année. En tête de la partition, Strauss a fait mettre le prologue de l'œuvre de Nietzsche. Mais celuici n'est pas plus un programme que la poésie d'Alexander Ritter mise au début de **Tod und Verklärung.** Du reste, quand le compositeur créa lui-même l'œuvre, à Francfort, le 27 novembre 1896, il refusa la publication de toute indication programmatique dans les "programmes" vendus dans la salle. Après audition, il fut très satisfait du résultat :
"Zarathustra est splendide — de loin le plus important, le plus accompli au point de vue formel, le plus riche de contenu et le plus personnel de mes morceaux. (...) Impeccablement instrumenté". (6).

L'interprétation sémantique de "Zarathustra".

En raison des indications plutôt laconiques du compositeur, il n'est pas facile de deviner ce qu'il a réellement voulu nous signifier. Toutefois, à huit endroits différents de la partition, il indique les titres de huit chapitres de l'œuvre de Nietzsche. Ceux-ci ne sont pas repris dans le même ordre, mais subissent de profondes interversions. Voici l'ordre adopté par Strauss, en indiquant la numérotation qu'ils ont dans la succession chez Nietzsche (en faisant abstraction des nombreux chapitres non retenus) :

Strauss	**Nietzsche**
1 Von den Hinterweltern	1 (1° partie)
2 Von der grossen Sehnsucht	6 (3° partie)
3 Von den Freuden - und Leidenschaften	2 (1° partie)
4 Das Grablied	4 (2° partie)
5 Von der Wissenschaft	7 (4° partie)
6 Der Genesende	5 (3° partie)
7 Tanzlied	3 (2° partie)
8 Das Nachtwandlerlied (devenu plus tard chez Nietzsche : Das trunkne Lied)	8 (4° partie)

En fait, Strauss ne se tient que très approximativement à son programme, gardant toujours une grande liberté. N'a-t-il pas précisé lui-même :

"Je n'ai pas voulu écrire de la musique philosophique, ni traduire musicalement la grande œuvre de Nietzsche. Je me suis proposé d'exprimer musicalement un tableau du développement de la race humaine depuis ses origines à travers ses différentes phases — religieuses ou scientifiques — jusqu'à la conception nietzschéenne du surhomme." (7)

Par ailleurs, Strauss nous a fait dans ses carnets d'esquisses, quelques confidences qu'il est bon de connaître. Les voici.

On relève d'abord que le thème de début — **do-sol-do** — est désigné "Universum". Un peu plus loin, on lit : **"Le soleil se lève. L'individu entre dans le monde ou le monde dans l'individu"** (8). C'est donc une notion typiquement panthéiste. Puis, revenant au thème **do-sol-do**, il précise :

Toujours immobile, rigide, inchangé jusqu'à la fin. (Adorer - douter / Doute / connaître - désespérer / renaître à la vie à l'aurore / Alors la "liberté" s'est emparée du thème. Les prêtres prennent le dessus. Grand diminuendo et extinction jusqu'au commencement de la fugue, grande construction jusqu'à ce que tous les thèmes vitaux se réunissent! Leur combinaison se termine avec désespoir en ré mineur, à partir duquel le désir (Sehnsucht), Si majeur, déploie enfin doucement ses ailes au-dessus de l'être humain épuisé par sa lutte avec les fantômes de la "vie". Si majeur et celui-ci (l'être humain) sont conduits vers la "liberté". Do majeur 3/4." (9)"

Ce sont sans aucun doute les remarques les plus intéressantes du compositeur au sujet de **Zarathustra**. Il faut y ajouter cette constatation faite par ailleurs : **Considéré musicalement, Zarathustra est agencé selon un jeu d'alternance entre les tonalités les plus éloignés (la seconde)** (10). Strauss fait ici allusion aux continuels oppositions de **Do majeur** et de **si (majeur ou mineur)**; il est curieux qu'il considère ces tonalités comme les plus éloignées. Mais la signification reste indiscutable. Pour Strauss, il s'agit de confronter deux éléments antagonistes qui conditionnent la vie humaine :

— La puissance et la grandeur de la nature
— Le désir et l'aspiration de l'homme.

En outre, **Zarathustra** représente pour le compositeur un acte artistique de libération de soi, la description de quelqu'un qui aspire à s'élever au-dessus du monde petit bourgeois et médiocre qui l'entoure. Il ne faut pas oublier que Strauss au moment où il composait son œuvre, ressentait encore avec amertume les humiliations mesquines et bornées qu'il avait subies dans la petite ville provinciale de Weimar; et combien il avait éprouvé l'arrivée à Munich comme une libération psychologique. Ceci, avant de connaître des villes à la mesure de son génie, comme Berlin et Vienne. Ce sentiment de libération se retrouve dans le sous-titre originellement prévu : **Optimisme symphonique en forme de Fin-de-Siècle, dédié au 20e siècle** (11).

Les éléments thématiques.

Il y a d'abord deux matériaux de base, qu'intentionnellement nous ne considérons pas comme des thèmes mais comme des **Urelemente** (éléments primordiaux), antagonistes, qui s'opposent et se confrontent, et forment la trame fondamentale de la partition, comme Strauss l'a précisé lui-même (cf. **supra**). Aussi les désignerons-nous par les lettres ⓧ et ⓨ.

Le premier **Urelement** ⓧ ouvre la partition, entonné solennellement aux trompettes (mes. 5).



Il est celui que Strauss a appelé **Universum** et désigne la nature toute puissante, glorieuse et souveraine. On peut penser aussi qu'il inclut les énigmes de l'univers, comme une sorte de symbole primordial qui contient en soi le devenir du monde. En effet, cet élément de base est constitué des deux intervalles fondamentaux de la musique : la quinte et l'octave. Intentionnellement, il ne comprend pas la tierce qui provoque l'irruption du monde passionnel. Il est antérieur à la création humaine et la domine. Dans son **Rheingold,** Wagner n'avait pas procédé différemment quand, au début de l'ouverture, il commença avec la tonique **mi b,** puis y ajoute la quinte **si b** et ne fit intervenir la tierce qu'à la dix-huitième mesure. Strauss reprendra cette interprétation sémantique dans le thème de la nature de sa **Alpensymphonie : si b-fa-si b** (même constellation, mais partant de **si b** au lieu de **do**). Il a défini ce matériau comme étant "toujours immobile, rigide, inchangé jusqu'à la fin" (cf. **supra**). De ce fait il ne peut être transposé et reste inamoviblement rivé au ton de **do**. Rappelons que Strauss était athée et qu'en conséquence cette nature est une fin en soi. Mais Strauss était aussi un allemand très imprégné du romantisme de son pays; et cette nature est habitée par une âme, elle vit et respire, elle est à la fois matière et divinité : le panthéisme est sous-jacent.

Le second **Urelement** ⓨ se rapporte uniquement à une tonalité : celle de **si**. C'est la sphère de l'être humain et de ses aspirations. Aussi le mode peut-il changer. **Si mineur** représente l'homme abattu, dominé par la nature, mais aussi rempli d'aspirations. **Si majeur** est l'homme victorieux, comblé dans ses aspirations, devenu un "surhomme" au sens nietzschéen, c'est-à-dire l'égal des dieux. L'élément ⓨ peut n'être représenté que par l'accord parfait de tonique du ton de **si**; on en verra plusieurs exemples. Mais il est également intimement lié avec le 2° thème (cf. **infra**). Toutefois il ne doit pas être confondu avec lui : le matériau ⓨ est toujours en **si** (mineur ou majeur), tandis que le 2° thème peut être transposé, bien que cela soit assez rare.

En dehors de ces deux éléments fondamentaux ⓧ et ⓨ, on relève 11 thèmes principaux, parmi lesquels les thèmes 1, 3 et 10 sont les moins importants. Ils sont énumérés selon leur ordre d'apparition dans la partition et rassemblés en un tableau. En outre, ces thèmes peuvent recevoir une appellation qui résulte soit des titres portés par Strauss dans la partition, soit du contexte musico-littéraire. Les voici avec indication de la mesure où ils apparaissent pour la première fois :

1° thème : des visionnaires	*35*
2° thème : de l'être humain et de ses aspirations	*75*
3° thème : du désir impétueux et révolté	*95*
4° thème : de la joie extatique	*115*
5° thème : de la passion sensuelle	*130*
6° thème : de l'opposition et du défi	*150*
7° thème : de la science; thème savant dodécaphonique	*201*
8° thème : du désir apaisé (ou comblé)	*241*
9° thème : de l'esprit de la danse	*251*
10° thème : du ressaisissement annonciateur de la victoire	*362*
11° thème : du chant de la danse	*428*

Certains de ces thèmes appellent un bref commentaire.
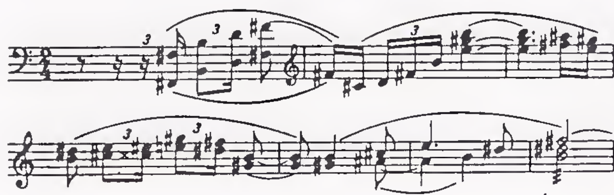
2° thème : de l'être humain et de ses aspirations. Du fait que ce thème englobe l'élément ⓨ — comme on l'a vu ci-dessus — il est le plus important de tous et réapparaît à tous les endroits-clés de la partition. Il peut également, selon ce qu'il doit exprimer, être majorisé, tout comme ⓨ.

TABLEAU DES PRINCIPAUX THEMES
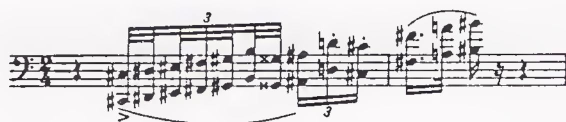
1° thème : des visionnaires



2° thème : de l'être humain et de ses aspirations
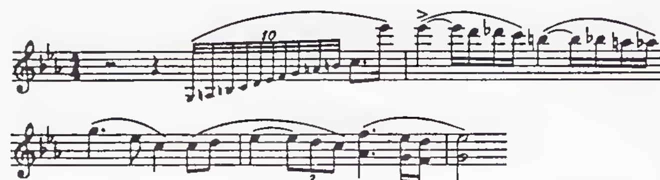


3° thème : du désir impétueux et révolté
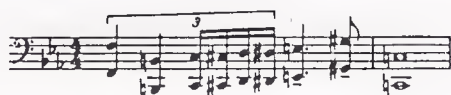


4° thème : de la joie extatique



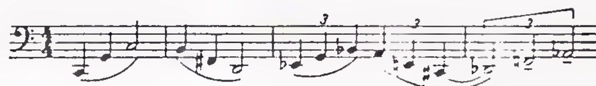
5° thème : de la passion sensuelle
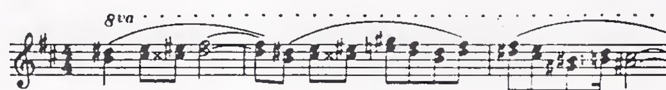


6° thème : de l'opposition et du défi
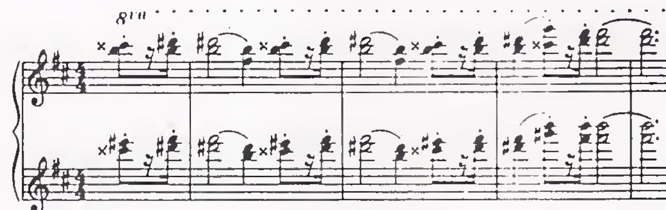


7° thème : de la science
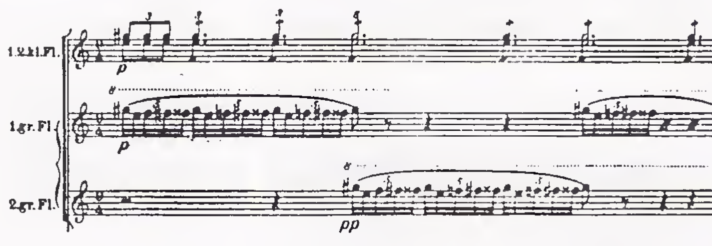


8° thème : du désir apaisé



9° thème : de l'esprit de la danse



10° thème : du ressaisissement annonciateur de la victoire



11° thème : du chant de la danse



7° thème : de la science. Ce thème est destiné à symboliser le chapitre du mêm nom de l'ouvrage de Nietzsche :**Von der Wissenschaft**. Aussi doit-il être "savant". Tout naturellement, Strauss a pensé à un thème dodécaphonique, de même qu'avant lui Liszt — dans sa **Faust-Symphonie** — avait également eu recours à un thème dodécaphonique pour illustrer le désir inassouvi de connaissance de Faust. Du reste, il est fort possible que le modèle lisztien ait été présent à l'esprit de Strauss quand il fut placé devant un problème semblable. Rappelons que la **Faust-Symphonie** était l'une de ses œuvres préférées : "Tristan et la Faust-Symphonie étaient mes morceaux de parade parmi les partitions que je jouais au piano" (12). Mais pas plus que chez Liszt, il ne faut voir là une volonté atonale quelconque. chez le maître de Weimar, il s'agit d'un déploiement horizontal de quatre accords de quinte augmentée enchaînés par demi-tons descendants (13). Chez Strauss, ce sont des étalements d'accords parfaits qui se succèdent, agencés de telle façon que les deux premiers reprennent les symboles ⓧ **(do-sol-do)** et ⓨ **(si-fa dièse-ré** = accord parfait de tonique de **si mineur**). On remarquera également que, pour retrouver les douze notes différentes de l'échelle chromatique, il faut partir de la troisième note.

11° thème : du chant de la danse. La genèse de ce thème est psychologiquement très riche d'enseignement. En effet, à partir de la mesure 409, on trouve le matériau ⓧ plusieurs fois répété, d'abord en augmentation, puis progressivement en valeurs de plus en plus rapides, jusqu'à ce qu'il se transforme en onzième thème. Or, ce n'est pas sans raison que le premier élément (ⓧ) et le dernier thème de la partition (th. 11) sont apparentés, comme si celui-ci était une sorte de développement, de projection et d'accomplissement de celui-là. Est-ce à dire que le thème 11 signifie la résolution des énigmes de l'univers incluses dans le **Urelement** ⓧ? Peut-être bien. Car le thème 11 symbolise l'essence même de la danse — **das Tanzlied** — et que, pour Nietzsche, la danse est ce qui libère l'homme du fardeau de ses misères, car la vie est une danse éternelle, une ronde sans fin où l'on entre et dont on sort, pour y rentrer et en sortir, à l'infini.

L'instrumentation

Après avoir passé en revue les différents thèmes et avant d'aborder la structure de l'œuvre, il est indispensable de dire un mot sur l'instrumentation.

L'orchestre utilisé est celui habituel aux grandes formations symphoniques de la fin du XIXe siècle. Il comprend les "bois par 4", c'est-à-dire, en précisant :

Groupe des Flûtes

4 { 1 petite Flûte / 3 flûtes

Groupe des Hautbois

4 { 3 hautbois / 1 cor anglais

Groupe des Clarinettes

4 { 1 clarinette en Mi b / 2 clarinettes en Si b / 1 clarinette basse

Groupe des Bassons

4 { 3 bassons / 1 contrebasson

C'est exactement — avec un contrebasson en plus — l'effectif de Wagner dans le **Crépuscule des Dieux** (1874).

Les cuivres sont en rapport avec les bois : 6 cors, 4 trompettes, 3 trombones, 2 tubas. Ce qui est en léger retrait par rapport à la **Tétralogie.**

Quant aux cordes, leur nombre correspond exactement aux recommandations faites par Wagner pour la **Götterdämmerung** : 16 premiers violons, 16 seconds violons, 12 altos, 12 violoncelles, 8 contrebasses.

On relève également deux harpes et, surtout, un orgue qui, il est vrai, reste d'un emploi extrêmement parcimonieux. Quant à la percussion, elle reste assez discrète.

Strauss manie avec une grande habileté cette importante masse sonore. On relèvera plus particulièrement l'usage, à plusieurs reprises, de la division des cordes par pupitres et l'emploi relativement fréquent du violon solo, principe cher à Strauss. Les différents groupes sont tantôt confrontés, tantôt rassemblés. Mais quelque soit le nombre des instruments utilisés, les traits confiés aux instruments solistes ressortent toujours clairement. La variété est très grande, car Strauss sait parfaitement alterner les tutti et les passages à effectifs très réduits. Par ailleurs, les différents plans sonores sont bien dégagés. Bref, le compositeur pouvait dire avec fierté : "Impeccablement instrumenté" (cf. **supra**).

(à suivre)

NOTES

1) Dans une lettre adressée le 22 mars 1890 à Cosima Wagner, Strauss cite **Tod und Verklärung** comme étant son troisième poème symphonique. Il ne retient donc pas **Aus Italien** dans cette catégorie (cf. W. Schuh, **R. Strauss**, p. 223).

2) La composition de **Macbeth** a été commencée avant celle de **Don Juan**, mais terminée après. On distingue une première version (1886-1888) et une seconde version (1889-1891) dont l'achèvement est postérieur à celui de **Tod und Verklärung.**

3) Cf. W. Schuh, **R. Strauss**, p. 415.

4) **Id., ibid.**, p. 429.

5) **Id., ibid.**, p. 416.

6) **Id., ibid.**, p. 432.

7) Cl. Rostand, **R. Strauss** Paris, La Colombe 1949, p. 54.

8) W. Schuh, **R.Strauss**, p. 430.

9) **Id., ibid.**, p. 430.

10) **Id., ibid.**, p. 429. Les trois citations se rapportant aux notes 8, 9 et 10 sont tradûites ici pour la première fois en français.

11) **Id., ibid.,** p. 428.

12) Richard Strauss, **Dokumente,** éd. Ernst Krause, Leipzig, Reclam 1980, p. 247-248.

13) Serge Gut, **Franz Liszt - Les éléments du langage musical.** Paris, Klincksieck, 1975 P. 113.

14) Collection bilingue Aubier, P. 97.

15) Traduction par G. Bianquis, **ibid.**, p. 625.

BIBLIOGRAPHIE

NIETZSCHE (Friedrich). **Ainsi parlait Zarathoustra.** Paris, Aubier-Montaigne, 1968. Collection bilingue. Edition recommandée avec traduction française en regard du texte allemand et un excellent avant-propos par Geneviève Bianquis.

SCHUH (Willi). **Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre. Lebenschronik 1864-1898.** Remarquable documentation, très clairement présentée et de style agréable à lire. On y trouve tout ce qui concerne l'historique, la psychologie et le contenu programmatique des poèmes symphoniques. De loin le meilleur ouvrage sur le sujet. Le chapitre consacré à **Also sprach Zarathustra** se trouve p. 427-434. Il n'y a pas d'analyse musicale.

*
* *

LA MUSIQUE DANS LA LITTERATURE CONTEMPORAINE

par **Denise CLAISSE**
Professeur d'Education Musicale

INTRODUCTION

Le projet prit corps à la suite de la demande d'élèves de 3e qui prirent indirectement part à la réalisation du P.A.E. sur la "Musique des Langues", par l'appartenance aux clubs "Musique" du collège : ils demandèrent donc en conseil de classe en fin de 4e, d'avoir une heure de musique afin de participer activement à une expérience d'interdisciplinarité. C'est donc de la concertation avec les professeurs de lettres de ces classes que naquirent les premiers éléments de la recherche.

Responsable du groupe académique d'interdisciplinarité Français — Musique — au C.R.D.P. de Grenoble, c'est un sujet que j'espérais réaliser depuis la création de ce groupe, persuadée qu'un personnage attachant de roman ou de nouvelle s'exprimant sur la musique, peut inciter les jeunes à une pratique musicale d'une façon aussi efficace qu'un cours spécialisé ou que l'audition de musique vivante ou enregistrée — persuadée surtout de la complémentarité de ces moyens d'appréhender l'art musical.

J'ai d'autre part souvent constaté que de nombreux écrivains contemporains exprimaient dans les interviews radio-diffusés ou télévisés l'importance qu'avait la musique dans leur vie comme dans leur inspiration littéraire : pour Romain Rolland, dans "Jean Christophe", "la musique dans la maison, c'est comme le soleil en chambre"; François-Régis Bastide, dans "la Fantaisie du Voyageur", déclare : "Moi je ne prends que la musique et le bonheur" tandis que Julien Green confie dans son journal "je ne vois que la musique qui puisse entraîner l'homme hors de lui-même". Des écrivains de notre époque ont même consacré des ouvrages entiers sur des compositeurs tels André Gide et Camille Bourniquel, auteurs tous deux d'un livre sur Chopin. Parfois ce sont des œuvres musicales qui les ont incités à la création littéraire. Ainsi les "Variations Goldberg" de Bach inspirèrent tour à tour Giono et Nancy Huston, ces constatations venant à l'appui de l'affirmation de Baudelaire exprimée dans "L'Art Romantique" à savoir que "la véritable musique suggère des idées identiques dans des cerveaux différents". Les exemples sont donc nombreux et il n'est pas nécessaire, je crois d'en citer davantage ici.

OBJECTIFS

Utiliser comme support pédagogique, non des affirmations d'enseignants spécialistes, mais des textes littéraires du monde moderne. Approfondir avec les élèves les propos sur la musique de personnages de romans ou de nouvelles. Susciter chez les jeunes, des réflexions personnelles et éveiller en eux de nouvelles prises de conscience.

Décloisonner l'enseignement par l'association de disciplines complémentaires. Découvrir la profonde solidarité des lettres, de la musique et des arts plastiques qui ne sont que les incarnations simultanées d'une seule donnée qui est l'âme de l'époque.

Elargir le champ d'action du collège d'expériences ouvertes sur d'autres niveaux d'enseignement : école primaire, enseignements spécialisés, faculté et sur le monde du travail.

Mettre en évidence, au moyen d'exemples fournis par des écrivains témoins de la pensée du siècle en lequel nous vivons, l'importance capitale du développement de la sensibilité pour l'épanouissement harmonieux de l'être humain.

— Thèmes choisis et niveaux scolaires correspondants

Classes de 3^e
- la musique allemande dans la littérature.
- la sensibilité auditive.
- la musique.
- musique et poésie.
- la musicothérapie (brève étude).
- le rythme.
- découverte de la 7e symphonie de **Beethoven,** d'après un extrait du livre d'Edgar Morin (Pour sortir du XXe siècle - Nathan).
- l'impressionnisme et la musique.
- l'Espagne et la musique.

Classes de 4^e
- la mode dans les variétés et la publicité.
- l'insolite, l'humour en dessin et la musique.
- la musique de clavier.

Classes de 5^e
- Léo Ferré et la musique.
- notion de couleur en musique.
- recherche de texte littéraire sur la musique.
- la java.

Classes de 6^e
- la musique dans les livres d'enfants.
- les instruments de musique dans la poésie.
- le violon à partir d'"Anna et son orchestre" de j. Joffo.
- les variétés.
- la découverte de la musique.
- J.J. Rousseau, écrivain et musicien. (clubs de musique).

I. PARTIE EXPERIMENTALE

LA MUSIQUE ALLEMANDE DANS LA LITTERATURE (3e)

Descriptif pédagogique

1

a) Lecture et commentaire de diverses pages de **Jean Christophe de R. Rolland** (notamment "éveil à la musique" et première expérience de l'opéra").

b) Etude sous forme de **dictée-questions** de l'extrait (intégrale p. 15).

c) Résumé de l'œuvre jusqu'à la "foire sur la place". Etude détaillée de ce texte (intégrale p. 696 à 698).

2

Lecture de courts extraits **d'un voyage d'hiver de Pierre Jean Remy** (p. 29.85.87.110) dans le but de faire sentir aux élèves de quelle manière des thèmes musicaux peuvent être entrelacés aux souvenirs, et à la vie d'un narrateur.

3

Lecture du **Silence de la mer de Vercors** (éd. Livre de poche). Etude p. 30-31 (problème de l'absence de communication entr'eux). p. 35 "Je suis musicien". p. 43.46 "où le soldat allemand joue Bach".

4

Présentation de la **Sonate à Kreutzer de Tolstoï,** pour la correspondance entre la sonate et le thème du livre.

1

Réalisation de **dossiers documentaires** sur la musique allemande.

Descriptif pédagogique d'une œuvre au choix (exercice écrit).

Audition pour la confrontation de l'opéra allemand et français d'extraits de **Parsifal de Wagner,** et d'extraits de **Pelléas et Mélisande de Debussy.**

2

Découverte du **lied allemand.** Audition de plusieurs morceaux du **Voyage d'hiver de Schubert.** Etude en chant de **"die Krahe".**

3

Audition détaillée de la **Passacaille et Fugue pour orgue de Bach.**

4

Exposés d'élèves sur **Beethoven.** Œuvres choisies par eux dans les dossiers : **Concerto pour piano; 5e et 9e Symphonies; Sonate pour piano.**

LE RYTHME (3e)

Etude de texte : Naissance du **jazz d'André Francis.**

Travail personnel : Choisir un aspect du jazz et l'approfondir : notes sur dossier.
Exposés :
— Les grands noms du jazz
— les blues
Audition d'improvisations de **Duke Ellington** et **Louis Armstrong.**

Lecture puis étude d'extraits de **l'Ecume des jours de Boris Vian.**

Analyse des textes : Insectes des jardins de Ceylan dans **Féérie cinghalaise de Francis de Croisset.**

— Audition des insectes "et marche du jeune homme" (jazz en musique électro-acoustique) extraits de **la Reine verte de Pierre Henry.**

Etude du poème : **Jardin de France de Senghor.**

— Audition de **musique populaire du Ghana :** les rythmes africains.
— Influence du jazz dans la grande musique. Audition : **Gerschwin : rhapsodie in blue. Milhaud : La création du monde.** Influence des rythmes de musique populaire. Audition : **Bartok, danses roumaines.**

LA MUSIQUE DE CLAVIER (4e)

ORGUE

— **Recherche de documents sur ces instruments.** Constitution pour chaque élève d'un **dossier** privilégiant un aspect particulier : facture, technique, historique, répertoire.

— **Orthographe :** "l'enfance d'un musicien" extrait de **Jean-Christophe de Romain Rolland.**

— **Œuvre que j'aime :** audition d'une œuvre pour clavier au choix en notant par écrit des observations auditives.

— **Rédaction :** Que représente pour vous "la musique" ?

— Mise en commun de connaissances acquises sur l'orgue pour la constitution des dossiers. Audition : **Toccata et fugue** en ré mineur pour orgue de **J.S. Bach.**

— Lecture des passages concernant la découverte de l'orgue dans **"souvenirs de mon enfance" d'Albert Schweitzer** (ed. j'ai lu).

CLAVECIN

— Mise en commun des connaissances sur le clavecin. Audition : **"Rossignol en amour" de Couperin; "2 variations champêtres" de J.S. Bach; Concerto champêtre de F. Poulenc; Sarabande et la poule de Rameau;** joués en classe, au piano, avant d'être interprétés en concert le 4 mai à Vizille, au clavecin, pour une comparaison entre ces instruments.

Etude d'extraits de **Variations Goldberg de Nancy Huston** (ed. du Seuil) "le clavecin laisse dire la musique".

PIANO

— Mise en commun des connaissances. Audition : **Concerto n° 1 pour piano de Chopin** (1er mouvement) **Rhapsody in blue de Gershwin.**

Lecture du **Palanquin des larmes** de Show Ching Lie, (ed. j'ai lu).

Analyse d'extraits concernant le piano.

LA SENSIBILITE AUDITIVE (3e)

Descriptif pédagogique

Sensibilisation : Etude du chant de **M. Corneloup : la merveille de la musique** après lecture du **poème d'Aragon** du même titre

1

Etude intégrale de la **Symphonie pastorale de Gide.** Etude des poèmes.
Correspondances **de Baudelaire** et **Voyelles de Rimbaud** à l'appui des p. 51 à 54 (ed. Folio) : explication des couleurs à une non-voyante au moyen des timbres des instruments.

Audition intégrale de la **Symphonie pastorale de Beethoven** et des **Couleurs de la cité céleste d'O. Messiaen** puis débat sur musique pure et musique "descriptive" en présence de stagiaires de musique.

2

Comparaison de 5 extraits où les auteurs donnent les impressions que font naître en eux les **bruits nocturnes :**

a) Bruits nocturnes dans **Raboliot de Maurice Genevoix.**

a) Audition des "insectes" extrait du ballet de **Reine verte de P. Henry.**

b) L'heure paisible dans le **Journal III de Julien Green.**

b)Prise de conscience de la respiration. Observation de la vie en nous. Ecoute des bruits qui meublent le silence. Exercices vocaux à partir de ces bruits. Exécution au piano de **jardins sous la pluie de Debussy.**

c) "C'était un train " dans les **jardins des trinitaires de Henri Bosco.**

c) Audition de **Pacific 231 d'Honegger.** Présentation de **l'étude aux chemins de fer de R. Schaeffer.**

d) Insectes des jardins de Ceylan.

e) La nuit hantée dans la **Féérie cinghalaise de Francis de Croisset.**

d) et e) Audition du début de la seconde partie de **l'Enfant et les sortilèges de Ravel :** le jardin.

3

Prise de conscience **qu'un même morceau musical** peut susciter des **impressions différentes** en chacun. Etude du texte : "Famille écoutant de la musique" dans les **Plaisirs et les jours de M. Proust.**

Echange oral d'expériences personnelles. Audition de musiques exécutables en famille : extraits de Dolly de **Fauré** (piano à 4 mains); **la musique de chambre** audition du **Quatuor de Schubert** "La jeune fille et la mort".

4

Etude du poème **"la musique"** de **Baudelaire.** Lecture et analyse de la lettre à **Richard Wagner** de Baudelaire (œuvres complètes Pléiade p. 1491 et 1492). Réaudition en Français du **prélude** de Lohengrin de Wagner puis rédaction pour la traduction des réactions sensibles et des sentiments à l'écoute de l'œuvre. Lecture et analyse des interprétations de Wagner, Liszt et Baudelaire.

Audition détaillée **du prélude de Lohengrin de Wagner.**
a) audition libre
b) audition en vue d'exprimer des observations personnelles
c) audition pour une analyse de structure.

LA DECOUVERTE DE LA MUSIQUE (6e)

Descriptif pédagogique

— **Sensibilisation :** découverte de la musique par François dans **notre prison est un royaume de Cesbron** p. 274 à 277. Livre de poche. Relevé par un élève des brefs passages sur la musique de l'enfant de la maison bulle de Nicole Schneegans (ed. Cerf).

— **Observation** des bruits de la nature. **Audition** d'œuvres inspirées par elle : le jardin de **l'enfant et les sortilèges de Ravel.** Les insectes (la **reine verte**) de **P. Henry.**

— Etudes de la pierre qui chante, extrait du **Château de ma mère de M. Pagnol.**

— Audition : **Cathédrale engloutie** de **Debussy.**

— Découverte du piano dans "**Le temps des secrets**" de **M. Pagnol** p. 104 à 106 (ed. presse pocket).

— Rédaction : comme Pagnol enfant, vous avez écouté et découvert le plaisir de la musique. Racontez cette expérience en précisant tout ce qui a pu aider votre écoute.

— Audition : **Syrinx de Debussy.** Etudes de textes et inventions mélodiques à la flûte à bec.

— Etude du poème : **La flûte verte de Louis Godet.**

— Audition : **Couleurs de la cité céleste de Messiaen** et la **4e symphonie de Brahms.** Etude à la flûte du thème de l'andante.

— Etude d'extraits du livre : **Le monde a encore un visage** de **François Reichenbach.** *"Sans la musique ma vie serait sans couleur". "Découverte de Brahms en voiture".*

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DANS LA POESIE (6e)

Recherche de textes en commun (élèves et professeurs). Découverte de la personnalité et du pouvoir évocateur propres à chaque instrument au travers :

de poèmes et d'auditions

— **Cor de chasse de G. Appolinaire**
— **Harmonie du soir de Baudelaire**
— **Chanson d'automne de Verlaine**
— **Le petit joueur de fluteau de Brassens**
— **L'orgue de barbarie de Prévert** (paroles)
— **Musique de chambre de Claude Roy**

— **Concerto pour cor de Haydn**
— **Sonate pour piano et violon de C. Franck**
— Etude de la chanson et invention mélodique à la flûte.
— Les différentes sortes d'orgues. Audition
— **Concerto pour orgue de Fr. Poulenc**
— **Extraits de quatuor de Schubert**

II. PARTIE BIBLIOGRAPHIQUE

A) Recherche par les élèves et par les professeurs de l'équipe pédagogique, de tout texte relatif à la musique, extrait de livres de lecture.

B) Réalisation de 70 fiches, lecture contenant titre, auteur, éditeurs, numérotation de pages, extraits significatifs.

Exemples : — Un instant dans la vie d'autrui de Maurice Béjard (ed. Flammarion, fiche d'élève de 3e) Tonel la musique et la guerre (ed. Magnard), fiche d'élève de 4e.

Le concert baroque d'A. Carpentier (ed. folio), fiche établie par professeur.

C) Réalisation de 200 fiches, auteurs contenant 300 titres.

Exemple : **Fiches Giono.**

Le poids du ciel
Inspiré par les variations Goldberg
même sujet : les variations Goldberg, roman de Nancy Huston

Que ma joie demeure (Ed. Grasset livre de poche)

Le chant du monde (Ed. Folio Gallimard)
p. 194-208 275-276 353-354 363-4-5-6
p. 399-400 403-407 (Ed. Pléïade T.2.)

Un de Baumugnes (Ed. Pléïade T.1.)
(Harmonica, expression par la musique)
Chap. II p. 228-230 Chap. X p. à 292
Chap. XI p. 299-301

Voyage en Italie : (Ed. Gallimard)
extrait "le concert naïf".

D) Réalisation de 50 fiches, sujet groupant les titres d'ouvrages écrits sur un même thème :

Exemple : **Musique Allemande**

Bastide François-Régis, La fantaisie du voyageur, (Ed. Seuil).
Blaufopf K., Gustave Mahler, (Ed. R. Laffont)
Boucourechliev, Beethoven, (Ed. Alcan)
Brion M., Schumann et l'âme romantique
Butor M., Dialogue avec 33 variations de L. Van Beethoven sur une valse de Diabelli.

Chantavoine, Beethoven, (Ed. Alcan), Extrait "la Symphonie pastorale p. 314-15
Clarac, "les sensations"
Fischer, Diskau D., Les lieders de Schubert, (Ed. R. Laffont)
André Gide, La Symphonie pastorale, Journal (Beethoven, Bach, Mendelssohn, Offenbach, Schumann, R. Strauss, Wagner).
Giono, Le poids du ciel (inspiré par les variations Goldberg de Bach)
Green J., Regard vers l'inconnu (Haendel, Bach), **Journal,** (Bach, Haendel, Schumann)
Huston N., Les variations Goldberg, (Bach) (Ed. Seuil)
Mahler G., Mémoires et correspondances, (Ed. Lattès). **Lettres à Alma,** (Ed. Van de Velde)
Mann Thomas, Les Budden brook, (Ed. Point). **Docteur Faustus, Souffrances et grandeur de R. Wagner, Wagner et notre temps**
Nietzche, Le cas Wagner. (Ed. Gallimard)
Offenbach, Notes d'un musicien en voyage. (Ed. flûte de Pan)
Reichenbach F., Ce monde a encore un visage. (Ed. Stock)
Rémy P.J., Un voyage d'hiver, Ed. Gallimard. (Brahms, Schumann, Strauss, Schubert, Mozart)
Rolland R., Haendel, Beethoven, Jean Christophe, (Ed. Livre de poche), **R. Strauss et R. Rolland,** Correspondance, Fragments de journal — Jean Christophe, adaptation scolaire de Me Hélier Malaurie, (Ed. Albin Michel), école primaire
Schumann R., Sur les musiciens, (Ed. Stock)
Tournier M., Le coq des Bruyères, extrait, "Que ma joie demeure", (Ed. Gallimard), "Le roi des aulnes"
Tolstoi, La sonate à Kreutzer (Beethoven)
Vercors, Le silence de la mer (Bach)

Exemple : **Fiche Piano**

Bidou, Chopin, (Ed. Alcan)
Bielski Nella, Si belles et si fraîches étaient les roses
Bonzon J. Jacques, Les 6 compagnons et le piano à queue
Bourniquel, Chopin, (Ed. Seuil)
Clancier G.E., Le pain noir, 2e volume
Cziffra G., Des canons et des fleurs, (Ed. R. Laffont)
Duhamel Georges, Cécile parmi nous, (Ed. Mercure de France)
Gold Arthur et Fizdale Robert, Misia, (Ed. Gallimard)
Higelin J. et Fontaine B., Chanson : **Quand j'improvise sur mon piano** (paroles Mac Ornor) extraite de 12 chansons avant le déluge
Pagnol M., Le temp des secrets, (Ed. Presse Pocket)
Reichenbach François, Le monde a encore un visage, (Ed. Stock)
Rops Daniel, L'épée de feu (chapitre la sonate en feu)
Rubinstein Arthur, Les jours de ma jeunesse, Ma jeune vieillesse, Grande est la vie, (Ed. R. Laffont)
Segal Eric, Love story
Show Ching Li, Le palanquin des larmes, Le concerto du fleuve jaune, (Ed. R. Laffont)
Schumann Maurice, Le concerto en ut majeur, (Ed. Plon)
Vercors, Le silence de la mer, (Ed. Albin Michel)

Suite page 22

NOUVEAUTES DANS L'EDITION MUSICALE

FORMATION MUSICALE

— Une malheureuse erreur de transmission a fait que, dans notre précédent article, les "Musiques à Chanter" des éditions Leduc ont paru être attribuées à la maison Billaudot. Précisons donc que les ouvrages de la collection Vergnaud "Cours de Formation musicale pour l'enseignement du solfège", dont nous aurons à reparler, sont bien édités chez Billaudot alors que l'excellent "Musiques à chanter pour les classes de formation musicale" se trouve chez Leduc.

• **APPRENDRE ET COMPRENDRE EN CHANTANT SCHUBERT.** Michelle Odile GILLOT, **Ed. Leduc** Trois cahiers.

Le sous-titre : "Vingt et un lieder présentés suivant une graduation pédagogique, assortis de textes mélodiques et rythlmiques d'approche et de questions analytiques "résume excellemment le propos de l'auteur et fait ressortir tout l'intérêt de ces recueils. Le souci pédagogique est premier dans ces cahiers qui comportent de judicieux conseils d'utilisation. Chaque lied proposé permet de construire un cours (ou plusieurs...) de formation musicale regroupant tous les exercices traditionnels de lecture, lecture rythmique, mémorisation, transposition, intonation. Par ce type de travail, les acquis techniques indispensables contribuent à la formation du goût et à la culture générale des élèves. Les professeurs formés aux méthodes actives (spécialement Martenet ou Willems) se trouveront tout à fait à l'aise dans ce travail qui montre par ailleurs comment ce type d'approche pédagogique n'est pas réservé au jardin d'enfants... Ces receuils conviendront parfaitement à un niveau Préparatoire ou Elémentaire 1.

Un seul regrêt : un cours complet ne peut s'élaborer sans les trois recueils qui sont inséparables, mais qui représentent pour les élèves une mise de fond d'environ 180 NF. Il ne s'agit pas de critiquer les éditeurs dont nous connaissons les difficultés et dont il faut plutôt admirer le courage en ces temps difficiles. Il n'en reste pas moins que ce handicap limitera malheureusement la diffusion d'un ouvrage par ailleurs tout à fait remarquable.

• **ORPHEE,** Première et deuxième année de Formation musicale. Jean Jacques PETIT, **Ed. Henry LEMOINE.**

"Il manquait pour les premières années de Formation musicale un ouvrage laissant à l'éducateur la possibilité d'exprimer sa personnalité pédagogique tout en respectant le programme de la F.N.U.C.M.U.". Cet extrait de la préface indique à la fois l'intérêt et les limites de ce livre. On peut se demander si réaliser un recueil qui puisse être utilisé avec un égal succès par des "professeurs d'origines diverses et pratiquant des méthodes d'enseignement différentes" est un projet véritablement réalisable. Ceci dit, ce petit livre, qui n'est pas une "méthode" de plus, comporte des idées intéressantes, notamment pour les débuts de l'intonation solfiée, un développement systématique de l'audition intérieure, la volonté de faire chanter de la musique dès les premiers cours, une initiation à la polyrythmie et la lecture immédiate sur la double portée clé de sol, clé de fa. Ajoutons enfin qu'il est le résultat d'une expérimentation.

• **VINGT LEÇONS DE SOLFEGE A L'USAGE DES DEBUTANTS;** Germaine TAILLEFERRE Ed. H. LEMOINE.

Ne nous y trompons pas : ces débutants sont plutôt des élèves de Préparatoire ou d'Elémentaire 1. Ceci dit, ces leçons de solfège se laissent chanter avec agrément. C'est du solfège au bon sens du terme, c'est-à-dire des pièces groupées par difficultés progressives et de taille raisonnable. Mais c'est aussi, bien sûr, de la musique. Et ce pourra être l'occasion de rappeler aux élèves ce que fut le groupe des Six et de leur faire découvrir cette musique qui connaît un bien injuste purgatoire.

• **TEXTES MUSICAUX A CHANTER.** Collection Fleurant - Voirpy. Ed. H. LEMOINE.

Mais ce n'est pas une nouveauté! vont penser beaucoup d'entre vous qui connaissent déjà cette collection et la pratiquent avec bonheur. Mais il est bon de signaler ici pour ceux qui ne connaîtraient pas encore la richesse de ces recueils et surtout parcequ'elle ne cesse de s'enrichir.

Désormais, tous les recueils de textes destinés aux élèves sont dotés d'un livre du maître comportant les accompagnements et les outils d'utilisation pédagogique.

Nous connaissions déjà les six volumes A, qui comportent des textes gradués de tous auteurs et de toutes époques. Ces textes sont volontairement courts et nombreux. Ce parti pris a gêné certains. D'autres, au contraire ont apprécié cette variété. Une judicieuse préface incluse dans tous les volumes d'accompagnements et différente pour chacun indique toutes les possibilités que le professeur pourra tirer de chaque extrait : intonation; transposition, mémorisation, rythme, expression...

A ces volumes A sont venues s'ajouter les séries de volumes B et C. Il s'agit de volumes plus spécialisés

(3 B : Opéras de Mozart; 4 B : Sonates et concertos de Vivaldi ; 5 B : Schubert, musique de chambre; etc...) conçus comme complémentaires de la série A. Alors que les volumes A étaient tous en clé de sol, les séries B et C respectent les clés (ou les changements de clé) d'origine des extraits choisis. Surtout, ces extraits sont beaucoup plus long, chaque fascicule contenant quand même un nombre raisonnable de texte : c'est un argument "économique" qui a son importance.

Les réductions au piano sont très bien réalisées. Certains les trouveront peut-être un peu difficile : il vaut certainement mieux ne pas les déchiffrer devant ses élèves. Mais je pense personnellement que le jeu en vaut la chandelle. Comment pourrons nous demander à nos élèves de faire de la musique si nous ne nous donnons pas la peine de les accompagner (dans tous les sens du terme) ?

En résumé, une collection très riche avec des nouveautés à suivre. Mérite le détour !

FLUTE A BEC

• Méthode de Flûte à Bec Soprano à l'usage des débutants. Jean Noël CATRICE **Ed. H. LEMOINE**

Cette fois, il s'agit bien de débutants, mais ayant déjà des notions de solfège. Ce n'est pas la flûte à bec comme auxiliaire de la Formation musicale qui est visée, mais l'instrument de musique à part entière. On ne peut que s'en féliciter. L'auteur ne prend parti pour aucune école particulière. Seul parti pris : commencer par l'apprentissage du fa dièse afin de faire jouer l'élève en sol Majeur et de réserver pour un peu plus tard les difficultés du doigté de Fa et les notes les plus graves. La méthode marie judicieusement exercices, chansons populaires et textes originaux ou transcriptions des 17 et 18e siècles. Un ouvrage qui ne révolutionnera pas l'enseignement de la Flûte à bec, mais qui est d'une présentation claire, agréable, et qui invite d'abord à faire de la musique. Il pourra rendre service à bien des pédagogues.

• **LAETITIA** Pièces faciles pour deux flûtes à bec en Do ou pour tous autres instruments mélodiques. Pierre PICARD **Ed. H. LEMOINE.**

Un assortiment de duos dont la caractéristique principale est l'extrême variété : des pièces des folklores des différentes régions de France ou du monde, de toutes les époques, tonales, modales, très agréablement harmonisées. Ce petit recueil sans prétention sera certainement très apprécié de tous ceux qui cherchent à faire jouer en duo à leurs élèves des pièces qui soient musicales et variées sans être trop difficiles. Un regrêt : qu'à part les respirations, il n'y ait aucune indication de nuance ou de phrasé. Bien sûr, c'est un exercice très profitable que de faire découvrir par les élèves eux-mêmes ces éléments indispensables à une vraie expression musicale. Mais pensons aussi à tous ceux qui achèteront ces pièces pour les interprèter sans l'aide d'un professeur : quelques indications auraient été les bienvenues. Un souhait : que Pierre PICARD nous propose de nombreux autres recueils de la même veine.

Il nous faudrait rendre compte encore d'autres ouvrages de la maison **Lemoine,** ainsi que de toute une série de nouveautés que nous a fait parvenir **Salabert.** La place et le temps nous manquent pour cette fois-ci : ce sera pour le mois d'avril ! Merci à tous les éditeurs qui alimentent cette rubrique, et que ceux qui, par malheur, n'auraient pas encore été contactés nous le pardonnent et le signalent à l'Education Musicale.

Daniel BLACKSTONE

Suite de la page 20

CONCLUSIONS

Expérience globalement positive, malgré les difficultés de concertation et de coordination d'emplois du temps.

Intérêt manifesté dès le début, pour une expérience nouvelle, mais approfondissement nécessitant plus de recherche pédagogique dans les classes de niveau culturel peu élevé.

Satisfaction unanime des élèves pour les sorties et les rencontres extra-scolaires.

L'expérience nous a fait aussi découvrir que le livre était comme l'exprime **Butor,** non seulement "un mobile réveillant la mobilité des autres livres, une flamme réveillant leur feu", mais un mobile ravivant des éléments du vécu sensible de chacun de nous, encourageant l'intensification de nos perceptions. Un élève de 3e sut exprimer cet apport dans son bilan : "La musique incluse dans le livre ouvre une nouvelle porte. Elle vous fait découvrir d'autres détails qui complètent notre réflexion et notre image".

Denise CLAISSE

IMPORTANT

Les aléas postaux ne relèvent pas de notre responsabilité (grève-retard).

Si dans les 15 premiers jours d'un mois, vous n'avez pas reçu votre revue, adressez réclamation à votre bureau de poste destinataire et envoyez-nous une lettre circonstanciée; nous porterons plainte de notre côté.

EXAMENS et CONCOURS

C.A.P.E.S. 1983

ADMIS

9. Mlle Adoult Agnès, ét. Paris 75. — 54. Mlle Annic Isabelle, ét. Orléans-Tours 45. — 26 ex. M. Arbus Bernard, ét. Toulouse 31. — 28. M. Arnaud Rémy, SE Nantes 44. — 35. M. Aubert Jean-Marie, ét. Strasbourg 67. — 67 ex Mlle Babin Armelle, ét. Aix-Marseille 13. — 23. Mlle Barboro Maria, prof. ens. privé Rouen 76. — 21. Mlle Barraux Dominique, ét. Paris 75. — 24. Mlle Baudoin Martine, ét. Rennes 35. — 47. Mme Béghin-Meausoone Claudie née Meausoone, ét. Paris 75. — 95. M. Benedico Henri, MA Toulouse 31. — 26 ex. Mme Regler née Bergère, ét. Besançon 25. — 84. M. Bernaudeau Pierre, ét. Poitiers 86. — 80 ex. M. Blanc Alain, ét. Lyon 69. — 94. M. Blanc Pierre, ét. Dijon 21. — 37 ex. Mlle Blondel Anne-Marie, ét. Paris 75. — 97 ex. M. Bocquet Luc, ét. Dijon 21. — 92 ex. Mlle Boide Christine, ét. Orléans-Tours 45. — 42 ex. Mlle Bonnet Françoise, prof. ens. privé Toulouse 31. — 91. Mlle Bouflet Brigitte, ét. Paris 75. — 1. M. Bouillet Jean, ét. Grenoble 38.

82. Mlle Bourbigot Marie, ét. Rennes 35. — 55. M. Boyer Marc, ét. Toulouse 31. — 2. M. Broquère Didier, ét. Toulouse 31. — 45. Mlle Caniveng Maryline, ét. Toulouse 31. — 39. M. Cardonnet Claude, ét. Toulouse 31. — 8. M. Charnay Bruno, ét. Grenoble 38. — 116. Mlle Chevrot Dominique, ét. Lyon 69. — 16. M. Chirol Géraud, ét. Paris 75. — 25. Mlle Chodron de Courcel Véronique, ét. Paris 75. — 69. M. Ciesieski Richard, MA Strasbourg 67. — 20. Mlle Comte Anne-Marie, ét. Lyon 69. — 50 ex. Mlle Cornillon Sabine, ét. Lyon 69. — 117. Mlle Coudriou Joëlle, ét. Aix-Marseille 13. — 99. Mlle Croguennoc Sylvie, ét. Rouen 76. — 106. Mlle Dall'Agnol Paule, ét. Aix-Marseille 13. — 97 ex. Mme de Féraudy Marie-Chantal née Poulain, prof. ens. privé Nantes 44. — 107. Mlle Decker Monique, ét. Strasbourg 67. — 105. Mlle Degenève Isabelle, ét. Aix-Marseille 13. — 74. Mlle Delbarre Pascale, ét. Lyon 69. — 50 ex. M. Di-Betta Pascal, ét. Paris 75. — 90. Mlle Drelon Josée, prof. ens. privé Paris 75.

80 ex. M. Ducol Christian, ét. Paris 75. — 22. M. Dupont Dominique, ét. Paris 75. — 78. Mlle Esposito Françoise, ét. Strasbourg 67. — 120. M. Favotte Jean-Pierre, MA Orléans-Tours 45. — 58 ex. Mlle Feillens Isabelle, ét. Lyon 69. — 67 ex. Mlle Fenoul Nadine, ét. Aix-Marseille 13. — 37 ex. Mlle Feurion Catherine, ét. Aix-Marseille 13. — 58 ex. M. Fornari Noël, ét. Strasbourg 67. — 104. Mlle François Dominique (1), ét. Nancy-Metz 57. — 79. Mme Gaudu Muriel née Raimbault, ét. Paris 75. — 64 ex. Mlle Genet Christine, ét. Strasbourg 67. — 32. M. Girault Hervé, ét. Orléans 45. — 86. Mme Godeau Christiane née Castel, ét. Aix-Marseille 13. — 110. Mme Golfier Dominique née Bourraindeloup, MA Paris 75. — 6. Mlle Gressel Valérie, ét. Paris 75. — 5. Mlle Grosjean Nicole, ét. Nancy-Metz 57. — 62. M. Guérault Richard, ét. Paris 75. — 56. Mlle Guettier Marie, ét. Toulouse 31. — 18. M. Guillard Marc, ét. Paris 75. — 52. Mlle Guillerminet Bernadette, et. Aix-Marseille 13. — 111. M. Hellot Pascal, ét. Rouen 76.

100 ex. Mlle Herbretau Fabienne, ét. Orléans-Tours 45. — 13 ex. M. Hild Pascal, ét. Lyon 69 — 43. Mlle Huet Pascale, ét. Paris 75. — 46. Mlle Keller Pascale, ét. Strasbourg 67. — 48. Mlle Langlade Véronique, prof. ens. privé Toulouse 31. — 29 ex. Mlle Lascault Marie, ét. Orléans-Tours 45. — 15. M. Lebaindre Patrick, MA Paris 75. — 112. Mlle Léchelon Pascale, ét. Lyon 69. — 33 ex. M. Lefrançois Pascal, ét. Strasbourg 67. — 60. Mlle Lemesle Claire, ét. Lyon 69. — 96. M. Lobre Patrick, SE Lyon 69. — 13 ex. M. Luxen Stephan, ét. Reims 51. — 92. M. Marmande Patrick, ét. Paris 75. — 3. Mlle Martin Catherine, prof. disp. Orléans-Tours 45. — 70. M. Martin Yves, MA Besançon 25. — 76. Mlle Marty Arlène, ét. Toulouse 31. — 11. Mlle Marzet Marie-Lise, ét. Toulouse 31. — 85. Mlle Mayer Chantal, ét. Strasbourg 67. — 72. Mlle Médrinal Michèle, MA Paris. — 87. Mme Meillan Bernadette née Parahy, SE Toulouse 31. — 41. Mlle Montagne Ghislaine, ét. Nice 06.

100 ex. M. Morabito Antoine, ét. Strasbourg 67. — 73. Mme Morisse Elisabeth née Zuppardi, ét. Aix-Marseille 13. — 75. Mlle Mottet Isabelle, ét. Lyon 69. — 88. Mlle Moulet Brigitte, ét. Aix-Marseille 13. — 17. Mlle Mouriaux Sylvie, ét. Paris 75. — 103. Mme Nguyen Dinh Tuat Catherine née Douce, ét. Strasbourg 67. — 53. Mme Nougue Marie-Annick née Charpin, ét. Aix-Marseille 13. — 10. M. Pacelat Walter, ét. Paris 75. — 57. M. Pasquier Eric, ét. Orléans-Tours 45. — 61. Mlle Pastor Sylvie, ét. Paris 75. — 33 ex. M. Pèlegrin Jean, ét. Toulouse 31. — 115. Mlle Pellissier Marie-Hélène, ét. Lyon 69. — 121 ex. Mlle Petit Marie-Thérèse, MA Strasbourg 67. — 66. Mlle Peyret Claudine, MA Lille 59. 31. Mlle Poelen Anne, ét. Lille 59. — 40. Mlle Pothet Corinne, MA Paris 75. — 107 ex. Mlle Prost Laurence, ét. Strasbourg 67. — 118. Mme Quenel Emmanuelle née Goulon, ét. Rouen 76. — 70 ex Mlle Revel Béatrice, ét. Lyon 69.

77. M. Riote François (1), ét. Strasbourg 67. - 29 ex. Mlle Riquet Rosa, ét. Strasbourg 67. — 7. Mlle Robert Agnès (2), ét. Paris 75. — 64 ex. M. Rodriguez Diego, prof. ens. privé Dijon 21. — 113. Mlle Roperch Brigitte, ét. Paris 75. — 19. Mlle Rosoor Caroline, ét. Paris

75. — 36. M. Rossi Michel, ét. Lyon 69. — 83. Mlle Rossola Marie-Christine, ét. Orléans-Tours 45. — 62 ex. Mlle Rousseau Sophie, ét. Orléans-Tours 45. — 107 ex. Mlle Samson Marie-Agnès, ét. Orléans-Tours 45. — 44. Mlle Scavino Elisabeth, ét. Nice 06. — 121 ex. M. Sendra Didier, ét. Paris 75. — 119. Mme Smit Anne-Marie née Rouy, MA Lille 59. — 100 ex. Mlle Thoumy Nathalie, ét. Strasbourg 67. — 4. M. Trier Jean-Luc, ét. Paris 75. — 12. M. Valentin Philippe, ét. Toulouse 31. — 89. Mlle Vergeron Christine, SE Aix-Marseille 13. — 49. Mlle Welinski Nadine, ét. Paris 75. — 114. Mme Zylberyng Michelle née Figuères, ét. Montpellier 34.

(1) Sous réserve de la production de la copie de la licence d'éducation musicale.

(2) Admise en application des dispositions du décret n° 59-479 du 19 juin 1959.

AGREGATION 1983

ADMIS

22. Albou Francis, prof. cert. Reims 51. — 16 ex. Andrieux Françoise Marie Jean, ét. Paris 75. — 2. Audart Yves, prof. cert. Dijon 21. — 14. Barthez Pierre Marie, congé études Toulouse 31. — 16 ex. Bartoli Jean-Pierre, ét. Paris 75. — 10. Bazin Philippe, prof. stag. CPR Poitiers 86. — 29 ex. Bernard née Chanussot Bernadette, prof. cert. Grenoble 38. — 15. Boer Laurent, prof. cert. Paris 75. — 18. Bouissou Sylvie, maitresse aux. Paris 75. — 13. Cunin Joël Jean Pierre, prof. cert. Paris 75. — 24. Debar Jacques Charles, princ. Paris 75. — 5. Eschapasse Lucile, prof. cert. Toulouse 31. — 11. Estival Françoise, prof. cert. stag. Toulouse 31. — 29 ex. Guepratte Christine Jacqueline, ét. Strasbourg 67. — 27. Guerault Richard, sans profession Paris 75. — 3. Hombert Dominique, prof. cert. Lille 59. — 28 Idray Jean-Luc, prof. cert. Grenoble 38. — 1. Krier Yves, ass. univ. Rennes 35. — 8 ex. Larrouze Jean-François, prof. cert. stag. Paris 75. — 12. Mesple Raymond Robert, prof. cert. Paris 75. — 29 ex. Nguyen Bénédicte, prof. cert. Paris 75. — 26. Prudhomme Christine, prof. cert. Paris 75. — 4. Renie née Michelin Clotilde, prof. cert. Paris 75. — 7. Reynaud Marie Line, prof. cert. Grenoble 38. — 23. Schnapper Laure, ét. Paris 75. — 19. Simon Christine, prof. cert. Lyon 69. — 6. Sohet née Sohet Dominique, ét. Paris 75. — 29 ex. Speller Philippe, prof. stag. CPR Paris 75. — 25. Waleckx Denis, prof. cert. Paris 75.

Les intéressés sont admis sous réserve qu'ils remplissent les conditions énoncées à l'article 16 de l'ordonnance n° 59-244 du 4 février 1959 relative au statut général des fonctionnaires.

B.O. n° 44

Calendrier des épreuves écrites des concours de recrutement de professeurs : agrégations, CAPES (épreuves théoriques) - session de 1984.

I *Agrégation d'éducation musicale et chant choral*

Mercredi 25 avril. - Dissertation sur un programme de caractère général : 8 h 30 à 14 h 30
Jeudi 26 avril. - Dissertation d'histoire de la musique : 8 h 30 à 14 h 30
Vendredi 27 avril. - Dictée musicale : 11 h 00 à 12 h 00
Mercredi 2 mai. - Ecriture musicale : 8 h 30 à 15 h 30

II *Certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement du second degré*

Section éducation musicale et chant choral

Lundi 14 mai. - Contrôle de l'oreille
épreuve a), début de l'épreuve : 9 h 30
épreuve b) 14 h 30 à 15 h 30

Mardi 15 mai. - Ecriture musicale : 8 h 30 à 14 h 30

Mercredi 16 mai. - Dissertation sur l'histoire de la musique et des formes musicales en liaison avec les autres aspects de la civilisation : 8 h 30 à 14 h 30

ENSEMBLE MUSICAL FRANÇAIS, CHŒUR DE L'EDUCATION MUSICALE

L'E.M.F. a été présenté aux lecteurs de l'Education Musicale dans le numéro 301 de la revue.

Voici quelques précisions sur ses projets pour 1984.

L'E.M.F. tiendra une **session de travail à PAU** du 2 au 13 Juillet 1984. Cette session sera consacrée à la préparation d'un programme que nous proposerons à des organisateurs de concerts pour la saison 84-85. Le répertoire sera fixé prochainement; nous pensons reprendre les chœurs de Poulenc et monter des œuvres contemporaines, dont probablement une création.

Les renseignements et bulletins d'inscription sont à demander rapidement au Siège Social : 22, rue de la Courbe, **63110 BEAUMONT.**

AGREGATION - SESSION DE 1983

Histoire de la Musique
(Durée 6 h)

La musique d'orgue de J.S. Bach permet-elle de reconnaître en lui, sur le plan musical, culturel et spirituel, les influences étrangères et les traditions allemandes? Comment leur jeu anime-t-il les œuvres?

Dissertation sur un programme de caractère général
(Durée 6 h)

Présence de la cité dans la littérature et l'art grecs du Ve siècle avant Jésus-Christ.

ECRITURE MUSICALE

(Durée 7 h)

Harmoniser ce texte pour quatuor à cordes en respectant son caractère. Rédiger ensuite, pour cette même formation, une variation ou un court développement à partir de l'un de ses fragments.

DICTEE Nº 1

Trompette

Saxophone Contralto Mib

Contrebasse

Sourdine

mp espress.

pizz

Otez la sourdine

Arco

p sub.

Sourdine

Pizz

Arco

8va..... basse

14 mesures
7 fragments

(Nota: Toutes les parties sont écrites en sons réels)

DICTEE N° 2

Larghetto ♩. = 48

Triste

bien chanté — Retenu — Tempo

bibliographie

Henri SAUGUET : L'homme et l'œuvre sous la direction de Pierre Ancelin.
La Revue Musicale, 7 Place St Sulpice, 75005 PARIS.

Sous l'égide du compositeur Pierre Ancelin, la **Revue Musicale,** en un triple numéro, rend hommage à Henri Sauguet et se livre à un examen approfondi de son œuvre en grande partie méconnue découvrant un portrait de l'homme pour qui l'apparence mondaine éclipse d'autres visages plus attachants.

Telle également se présente à nous son œuvre de compositeur dont le grand public n'a retenu que les **Forains** et le **Plumet du Colonel** au détriment d'une importante quantité d'opus de tous genres y compris la musique de film.

La première partie de ce numéro spécial rassemble les noms de ses amis, collaborateurs, interprètes, rappelant une carrière couronnée par son entrée à l'Institut et sa présidence à la SACEM; de ses pairs : Daniel-Lesur, Marcel Mihalovici, Maurice Ohana, tous unanimes à louer l'homme sensible, courtois, le causeur disert témoin de l'actualité musicale française depuis le début des années 1920, ainsi que l'artisan fidèle, curieux d'utiliser les moyens d'expression les plus modernes.

Après l'abord de l'œuvre dans son ensemble sous le couvert d'une esthétique générale par Jacques Chailley, Raphaël Cluzel, Jean Roy, Pierrette Mari, nous allons à la découverte d'une production abondante et diversifiée, mélodies, théâtre lyrique, symphonies, ballets et musique de chambre dans laquelle le Théâtre sous toutes ses formes tient une large place. On se souvient ainsi qu'Henri Sauguet, après l'intermède de l'Ecole d'Arcueil constituée autour d'Erik Satie, s'imposa avec son premier opéra-bouffe **Le Plumet du Colonel** (1924) dans la veine de Chabrier, créé au Théâtre des Champs Elysées par la compagnie de Madeleine Beriza, puis avec son ballet **La Chatte** (1927) dernier grand succès des Ballets russes de Serge de Diaghilev. Suivirent 26 ballets, à côté des **Forains** (1945) dont certains tels **Les Mirages** (1943) la **Dame aux Camélias** (1957) ou la **Rencontre** (1948) mériteraient un retour à la scène, comme ses opéras ou comédies tels les **Caprices de Marianne** (1954) ou la **Gageure imprévue** (1942) dont les reprises témoigneraient d'un renouveau sur les scènes lyriques de province ou de la Capitale. Seule jusqu'ici, la Radio a fait réentendre la **Chartreuse de Parme,** d'après Stendhal, en 1982 et le **Plumet du Colonel** au début de 1983.

Complétée par une analyse de l'interprétation du **Cornette,** recueil de 17 mélodies sur des poèmes de Rainer Maria Rilke, par son créateur, la basse Doda Conrad, le chapitre consacré aux mélodies nous signale l'importante contribution d'Henri Sauguet au patrimoine mélodique du XXe siècle et insiste sur sa traduction des poèmes de Max Jacob qui l'a visiblement inspiré.

Amoureux de toutes les richesses expressives de la voix humaine et s'inspirant d'une poésie "qui transfigure les êtres et les choses, poésie qui est le langage du cœur, non des sens et de l'intelligence", faisant passer avant tout autre élément le naturel de la courbe mélodique, révélatrice du "moi profond", Henri Sauguet, à côté des textes de Rilke et Jacob, nous montre l'éclectisme de ses goûts avec Louise Labé, Larmartine, Mallarmé, Shakespeare, Rabindranath Tagore, sans oublier Henrich Heine (Enigme 1932), Jean Cayrol (l'oiseau a vu tout cela, 1960) ou Henri Michaux (l'espace du dedans, 1965).

De l'œuvre symphonique, se détache l'ensemble de ses quatre symphonies à propos desquelles l'auteur, avec beaucoup de lucidité, nous apprend que les deux premières lui ont été "données" alors que les deux autres ont été "acquises" par le travail, surtout la 3e (1955) dont la composition représenta un moment difficile et important dans sa carrière. La dernière, dite "du troisième âge" (1971) témoigne de la sérénité retrouvée et représente l'achèvement de son langage orchestral.

En complément, Henri Sauguet nous livre quelques souvenirs, témoins d'une inlassable curiosité pour toute la vie artistique des 60 dernières années, ainsi que de son admiration continue pour Erik Satie. Une riche iconographie, un catalogue détaillé (sans opus pourtant) et une discographie presque complète (des 78 tours manquent, notamment le premier enregistrement de la cantate la **Voyante**) achèvent cette fort intéressante étude d'un compositeur bien français fidèle à un idéal de chaleureuse simplicité.

Jean-Paul WILLIART

Le Canon de Mozart

"Difficile lectu"

par Jacques CHAILLEY

Sur la cinquantaine de canons écrits par Mozart, plusieurs sont considérés à bon droit comme des plaisanteries destinées à un petit cercle d'amis. Cela explique, d'une part la liberté de ton de certains textes, d'autre par la difficulté fréquente d'en retrouver la signification une fois éloigné le souvenir des incidents parfois mineurs qui en ont été le prétexte. Tel est le cas du canon K. 559 :

Difficile lectu
Mihi Mars et jonicu,

que tous ses commentateurs, y compris la nouvelle édition monumentale des œuvres complètes de Mozart, ont régulièrement présenté comme du pseudo-latin dénué de signification.

Dans une récente plaquette intitulée **Les œuvres témoins de Mozart** (Leduc), Philippe A. Autexier s'est, parmi d'autres ouvrages, penché sur ce petit morceau. Il nous démontre ainsi que, loin d'être une séquence de syllabes sans suite, il présente un sens satirique tout à fait cohérent, et témoigne de façon amusante de l'esprit de Mozart et de sa verve, qui pouvait à l'occasion devenir caustique.

Grammaticalement, la phrase est d'une parfaite correction : "Il m'est difficile de lire (les mots) **Mars et Jonicu**". **Mars** est compréhensible, mais que veut dire **jonicu**" ? C'est évidemment un mot inventé par Mozart pour rimer avec **lectu,** et Autexier rappelle, avec nombreux exemples à l'appui, que Mozart adorait fabriquer pour s'amuser des mots nouveaux par approximations verbales — ce qu'on appelle, paraît-il, la "paronomase". Or, dans la dernière partie du canon, il répète sans se lasser, sur le rythme anapestique des "Lampions", **Jonicu, Jonicu**... de telle manière qu'on ne tarde pas à entendre de façon plaisante se dégager un dactylique **Cujoni, Cujoni**... qui, prononcé naturellement à l'allemande, devait mettre en joie les interprètes.

Une petite étude philologique précise que, comme pour le français équivalent "couillonner", le mot allemand **kijonieren** n'évoque pas au XVIIIe S. ce qu'on croirait, mais au contraire faiblesse et manque d'énergie : j'ai été **kujoniert,** écrit Mozart dans une lettre du 13 Juin 1781, ce que nous traduirions aujourd'hui, soit par une transcription littérale, soit par "ils m'ont eu". Il n'exclut pas une connotation d'amicale commisération, que ne possède pas le mot "imbécile" par quoi le traduit Autexier, et qu'à conservée le mot familier "couillon" dans le parler méridional; on pense au César de Raimu parlant à son fils. Pourquoi alors la forme **cujoni** ? C'est le datif d'un imaginaire cujo, cujonis au sens transparent, qui forme apposition à **mihi** et superpose au sens littéral un autre sens sous-entendu : "Lire "Mars" est difficile pour un "couillon" comme moi". Ce canon est donc un bon tour joué à celui qui se met en scène, car il croira avouer simplement une difficulté à lire deux mots dont l'un n'a pas de sens, alors que sans le savoir il va suggérer à tout le monde qu'il est un "cujo".

Or Gottfried Weber nous apprend en 1824 qu'en 1785 (1788), Mozart avait préparé ce canon pour "le faire chanter, lors d'une réunion d'amis, à un compatriote, (le ténor) Johann Peierl, qui avait des difficultés de prononciation." Ce n'est pas la seule fois que Mozart prenait Peierl comme tête de turc, car (Autexier omet de le noter) un autre canon, **O du eselhafter Peierl** le met nommément sur la sellette, en termes qui ici encore seraient injurieux s'ils n'étaient probablement qu'amicales bourrades. Une variante de ce canon, avec **Martin** au lieu de **Peierl,** a donné lieu à une adaptation française très connue, **O Martin qui bat Martine,** dont la langue est fort édulcorée par rapport à l'original.

On peut facilement imaginer que, dans une réunion précédente, Peierl avait dû déchiffrer un morceau où figurait le mot **Mars,** et qu'il avait provoqué l'hilarité en butant sur ce mot. D'où l'amusante "mise en boîte" de Mozart. Autexier exagère quelque peu en la qualifiant de "particulièrement méchante", mais elle nous donne une idée fort vivante de l'atmosphère de ces joyeuses réunions viennoises qu'aimait fréquenter le compositeur.

Il y a dans la plaquette de Philippe A. Autexier beaucoup d'autres petits problèmes mozartiens élucidés de la sorte, et c'est pourquoi, même si l'on n'est pas tenu, loin de là, à adhérer à toutes les thèses exprimées, auxquelles n'est pas toujours étrangère une certaine recherche de provocation, la lecture en est toujours enrichissante. Il est dommage que l'auteur semble manifester une certaine propension à ne citer ses prédécesseurs qu'à partir du moment où il les combat. C'est un travers fréquent qui fait un peu office de boomerang, car ceux qui auront été choqués de voir l'auteur paraître s'attribuer des démonstrations qui avaient été faites bien avant lui, auront tendance à généraliser et à minimiser son apport réel : ils auront tort, car celui-ci reste considérable, et doit assurer à ce petit volume au titre ambigu une place de choix dans la bibliographie mozartienne.

Informations diverses

• **CONCOURS INTERNATIONAL DE HARPE CELTIQUE à DINAN**

Deux concours réservés aux harpistes ou harpeurs (non débutants) sont organisés à Dinan le dimanche 1e Juillet 1984.
Ils se dérouleront en public.
Le 1° concours s'adresse aux compositeurs.
Le 2° concours s'adresse aux interprètes et arrangeurs.

Pour tous renseignements : S.P.A.M. 45, rue de Brest 35000 RENNES.

• **VIIIe CONCOURS INTERNATIONAL DE PIANO PALOMA O'SHEA**

Ce Concours aura lieu du **22 Juillet au 5 Août 1984** à Santander (Espagne). Membre de la Fédération des Concours Internationaux de Musique de Genève.

Il est ouvert aux pianistes de tous les pays. Les participants devront être agés de 16 ans minimum et de 32 ans maximum.

La date limite d'inscription sera le **20 Mars 1984.**

L'admission à cette VIIIe édition du Concours International de Piano Paloma O'Shea sera limitée. Un comité de sélection sera chargé de choisir les candidats selon les dossiers reçus.

Le règlement pourra être sollicité au secrétariat.
Concours International de Piano Paloma O'Shea
Hernan Cortes, 3 - Santander - Espagne

• **9e CONCOURS INTERNATIONAL DU FESTIVAL DE MUSIQUE DE TOULON** 18-25 MAI 1984

Le FESTIVAL DE MUSIQUE DE TOULON organise, depuis 1976, un CONCOURS INTERNATIONAL d'Instruments à Vent, dans le but de découvrir de nouveaux talents et d'encourager les jeunes interprètes, dans les différentes disciplines proposées.

En 1984, ce Concours sera réservé au HAUTBOIS.

Ouvert aux artistes de toutes nationalités âgés de 18 à 30 ans, il est à souhaiter que de nombreux musiciens de talent, de pays et de traditions différents y prennent part, contribuant ainsi à l'évolution de l'interprétation artistique dans le monde.

Le Jury sera composé d'éminents musiciens et experts étrangers et français.

Le Règlement sera envoyé à chaque candidat, sur demande adressée au :

SECRETARIAT DU CONCOURS INTERNATIONAL
DU FESTIVAL DE MUSIQUE DE TOULON
Palais de la Bourse - Avenue Jean Moulin
83000 TOULON - FRANCE

Date limite des inscriptions : 1er Mars 1984.

PARIS

• **ENSEMBLE INTER CONTEMPORAIN**

Initiation au XXe siècle.
Les principales transformations intervenues dans la façon de composer et d'écouter la musique depuis la fin du siècle dernier.

Sept thèmes :
1. A partir du romantisme.
2. Eclatement de la tonalité, évolution des formes.
3. L'essor du rythme.
4. Evolution de la technique instrumentale.
5. Exploration de timbres nouveaux.
6. Evolution de la technique vocale.
7. Musique et informatique.

Ces animations peuvent être présentées sous forme de cycle intégrant les sept séances.
Chaque séance peut aussi être traitée séparément.

Présentation Philippe Manoury, avec les solistes de l'EIC.
Octobre 83 à Juin 84
Séance de 1 h 30
Date à définir avec la collectivité
Une participation financière sera demandée.

Renseignements : 261.56.75 9, rue de l'Echelle 75001 PARIS.

• **CEMEA** (Centres d'entrainement aux méthodes d'éducation active). Stages nationaux ouverts à tous. Aucune formation technique, musicale, vocale ou corporelle n'est demandée pour y participer. Chant et activités musicales — formation musicale de base — construction et jeux de pipeaux, de bambou. Danse. Animateurs de Centres de vacances, Educateurs, personnes intéressés par les problèmes d'éducation et de loisirs etc... écrivez aux **CEMEA 76, Boulevard de la Villette 75940 PARIS Cedex 19.**

• **SORBONNE**

Les concerts de midi. Tous les vendredi dans l'amphithéatre Richelieu, 17 rue de la Sorbonne 75005 PARIS de 12 h 30 à 13 h 30.

Renseignements : Programme Mademoiselle Fr. MONSY-FRANZ 3, rue Michelet 75006 PARIS (Siège social).

• **SOCIETE CHOPIN**

Le succès du 1er Festival Chopin a permis d'obtenir l'agrément de la FONDATION DE FRANCE. Cet organisme offre des avantages fiscaux à ses donateurs. Les particuliers peuvent déduire les versements faits à la Fondation de France de leurs revenus imposables, à concurrence de 3% de ceux-ci. Les entreprises et professions libérales peuvent déduire les versements faits à la Fondation de France de leurs bénéfices imposables, à concurrence de 3% de leur chiffre d'affaire.

Tous les dons seront les bienvenues pour la réussite du 2e Festival Chopin. Ils doivent être libellés à l'ordre de FONDATION DE FRANCE N° d'agrément 06.3504 (Sté Chopin) et adressés à Madame Parmentier, 28, Boulevard d'Argenson 92200 Neuilly sur Seine.

Demandez le programme du 2e Festival qui se tiendra en Mai 1984. En outre les 13 et 15 Mars - 18 Mars - 20 et 22 Mars. Cours public d'interprétation au piano par Mme MOUNIER, professeur au C.N.S.M. de PARIS.

Renseignements : Société Chopin 28 boulevard d'Argenson 92200 NEUILLY S/S.

• **HAMM - PARIS**

HAMM la Maison de la Musique, ouvre une librairie Musicale.

La Société HAMM, déjà très connue pour son grand choix d'instruments musicaux de qualité, son Centre de Pratique Instrumental (le C.P.I.) et son école de synthétiseur (le Studio 8) vient de créer une librairie musicale. Située 135, rue de Rennes, elle est dirigée par des professionnels. La librairie musicale propose divers départements musicaux sur deux niveaux (variétés et musique classique), ainsi qu'un département de pape terie musicale 135-139 rue de Rennes - 75006 PARIS.

• **CENTRE de PSYCHOPEDAGOGIE** pour handicapées:

"Le Conservatoire de Musique et d'Expressions artistiques, propose des cours qui ont pour but de contribuer au développement de la personnalité par un enseignement artistique approprié; il accueille en priorité **les personnes handicapées.** Cours proposés : piano, guitare, chant, flûte, batterie, percussions, danse, jardin musical, chorale, arts graphiques.

Conservatoire de Musique et d'Expressions artistiques : 58, Avenue Jean Jaurès - 93310 LE PRE SAINT-GERVAIS.

• **L'HAY-LES-ROSES**

Stage d'interprétation et de technique vocale à Courchevel (Savoie) du 20 au 31 juillet 1984. Direction/Enseignement : **Roger Soyer** (Opéra, mélodie, lied). Curriculum pour les professionnels. Audition pour les autres stagiaires.

Renseignements : Conservatoire de l'Haÿ-les-Roses : 1/664 28 61 (16h-20h)

• **CLICHY LA GARENNE**

LE FESTIVAL ART ET CULTURE :

Habituellement ils s'expriment séparément : gens du théâtre, du cinéma, de la musique, de la marionnette, de la danse, de l'audio-visuel.

Ils ont décidé de se réunir et de créer un grand festival culturel : ce festival se déroulera **du 4 au 10 Février à Clichy.** Chaque jour sera consacré à une discipline artistique.

L'association l'U.N.A.V.A.C. veut montrer ainsi la puissance culturelle des grandes associations nationales à vocation artistique.

La F.N.A.C.E.M. présentera le 10, son orchestre régional crée à la rentrée scolaire. Placé sous la direction de J. Ch. Cheucle, il regroupe à ce jour une trentaine d'instrumentistes de toutes origines (professeurs, animateurs, élèves). Prolongement des activités des vacances musicales. Pour cloturer ce Festival, le mouvement "A CŒUR JOIE" Paris-Nord interprétera "L'Histoire de Jephté" pour Chœur, soli, violoncelle et clavecin de CARISSIMI (1605-1674) sous la direction de Marcel Corneloup. Théatre Rutebeuf : 16 allées Gambetta métro : Mairie de Clichy.

Nous recommandons aux Associations culturelles et artistiques qui œuvrent en milieu fermé de prendre contact avec l'UNAVAC 12, rue Jacob - 75006 PARIS.

• **FEDERATION NATIONALE DES ACTIVITES MUSICALES**

Stage de technique vocale, chant choral et ski de fond dans le Vercors du 18 au 25 Février. Renseignements et inscriptions : **FNAMU - 41 bis, quai de la Loire, 75019 PARIS -** (1) 201.95.98.

• **FESTIVAL INTERNATIONAL - Son et Image 1984**

Il se tiendra du 11 au 18 Mars, à Paris au Palais du C.N.I.T. — La Défense — Présentation des matériels, systèmes, programmes et services de l'audiovisuel électronique sous le thème général **"l'Electronique dans la vie quotidienne".**

Des thèmes particuliers illustreront les différents aspects de l'exposition :

— la **Musique** pour la Haute Fidélité
l'Audio grand Public
l'Electroacoustique professionnelle,
— la **Vidéo** pour les matériels, systèmes et programmes,
— **l'Electronique de loisirs, les Jeux électroniques et l'Informatique domestique,** avec une Journée réservée particulièrement à la Jeunesse,
— le **Radio-guidage,** pour l'autoradio et la communication dans les véhicules, etc...

Chacun de ces thèmes sera animé en permanence et en différents lieux afin de permettre aux visiteurs de s'informer et de profiter pleinement de l'exposition.

CASSIS

• **Centre Culturel E. Agostini**

Stages de Facture de Luth et Musique Ancienne 25 et 26 Février à Cassis
1 et 8 Avril à Aix en Provence

Renseignements et Inscription : 20, avenue Agostini 13260 CASSIS.

• **MELUN**

Un Stage agréé DEFA

"DE LA MUSIQUE NATURELLE AU CONTE MUSICAL" avec Jean-Yves CHETAIL Conteur-Musicien Chanteur.

3 semaines de formation en 1984
12 au 16 Mars - 30 Avril au 5 Mai - 2 au 7 Juillet

Renseignements : M. Daniel FLAMANT-FOCEL - Maison de l'Enseignement Impasse du Château - LA ROCHETTE 77008 MELUN - Tél. (6) 437.18.61

• **MARSEILLE**

Groupe de Musique Expérimentale
Du 2 au 15 avril 1984 - Stages dans les Studios du G.M.E.M.

— **"PETITES FORMES",** stage théorique animé par Christian TARTING et Georges BŒUF.
— **"LE SYNCLAVIER",** stage pratique animé par Jacques DIENNET.
— **"PRATIQUES ELEMENTAIRES DE L'ELECTROACOUSTIQUE"** animé par Lucien BERTOLINA et Laurent LAFRAN.
— **"ECOUTE ET PRODUCTION DU SON CONTEMPORAIN"** Stage pour instruments à cordes animé par Georges BŒUF (Violon, alto, violoncelle et contrebasse).
Etude de "Transparences" de Georges BŒUF.
L'enregistrement final de l'orchestre ainsi formé sera réalisé par les stagiaires de l'atelier précédent.

G.M.E.M. : 44, rue des Dominicaines **13001 MARSEILLE.**

• **MONTPELLIER**

Dans la programmation de l'opéra de Montpellier, pour la saison "Jeune Public" des fiches pédagogiques mises au point par

le service des Relations publiques sont à la disposition des enseignants pour leur permettre de choisir les manifestations qu'ils entendent proposer à leurs élèves.

Une très bonne initiative que l'on voudrait voir se propager.

- **LOURDES**

Festival de Pâques sous la direction de **Kurt Redel** — Musique et Art Sacré du 20 Avril au 29 Avril (Tarbes-Lourdes-St Savin).

Pour tous renseignements concernant le voyage, le séjour, le programme s'adresser : **Bureau du Festival — Office du Tourisme 65100 LOURDES.**

- **RENNES**

21 au 24 Mars 1984 - "CANTO GENERAL". Texte : Pablo Neruda. Musique : MIKIS Théodorakis.

A l'initiative de S.P.A.M., 6 chorales de Rennes et des environs travaillent cette œuvre grandiose.

Plusieurs **collèges et lycées**, plusieurs associations se préparent aussi parallèlement à la réalisation de cette création originale.

La maison de la culture de Rennes favorise le projet.

Ainsi, **du 21 au 24 mars 1984,** à la maison de la culture de Rennes :
— 300 choristes en costume original conçu par Claude Bessou
— un orchestre composé de pianos, guitares, bouzoukis (instruments folfloriques grecs) et d'une quarantaine d'instruments à percussion
— deux solistes et un récitant
— sous la direction d'Eugène Bérel,
seront au service de Pablo Neruda et de Mikis Theodorakis

- **TOULON**

Pédagogie musicale ORFF et danses anciennes. Niveau débutant-adultes 22-23-24 Février 1984.

Renseignements et Inscriptions : Musique et Expression. La Flémardière — **83740 LA CADIERE D'AZUR.**

- **I.S.M.E.**

Le Comité de la Section Française de l'I.S.M.E. (International Society for Music Education), vous informe que le XVIe Congrès International de l'I.S.M.E., aura lieu à EUGENE (OREGON - U.S.A.), du 8 au 14 Juillet 1984. Le Thème : "Musique pour une petite Planète". Le Comité Organisateur, Président : Professeur Morette RIDER, attend plus de 2000 Délégués de 61 Pays membres.

La Commission de la Musicothératpie et de l'Education spéciale, Présidente : Madame Violetta HEMSY de GAINZA, présentera un rapport et des communications de divers Pays.

Précédent le Congrès, un Séminaire International organisé par l'I.S.M.E., Comité Organisateur, Président : Professeur Carol Rogel SCOTT est prévu à SEATTLE, (U.S.A.) du 2 au 6 Juillet 1984. Le Thème : L'importance des Mass-médias dans l'Education Musicale chez les jeunes enfants, la formation des Maîtres."

Pour tous **renseignements et inscriptions,** s'adresser à Mademoiselle Maryse FILINGER **Agence TRANSATOUR,** 34, Rue de Lisbonne — 75008 PARIS — Tél. : 563.83.37 - 563.68.00

- **I.S.M.E.** — Section Française de la Société Internationale pour l'Education Musicale.

La Section Française de l'I.S.M.E. a le plaisir de vous informer, que le compte-rendu **du Séminaire International de Musicothérapie,** qui avait eu lieu au Foyer International de La Défense en Novembre 1982; "La Musique au service des Handicapés : L'Education spécialisée" est à votre disposition. Celui-ci représente plus de 110 pages et contient le texte des communications des Conférenciers Internationaux et Français.

Pour obtenir ce document, veuillez vous adresser à **Madame Blanche LEDUC — 13, Rue du Docteur Morère — 91120 PALAISEAU** — Tél. : 014.02.91 — contre le remboursement des frais de participation au tirage et à l'envoi, soit : 50,00 Frs — par chèque bancaire ou postal.

Guadeloupe

L'O.M.C. de Basse-Terre organise un **Chantier Musical International** qui aura lieu du 30 JUILLET AU 19 AOUT 1984 en GUADELOUPE.
Participeront à ce chantier six compositeurs et chefs d'orchestres spécialisés dans des styles de musique différents qui encadreront les musiciens. Il s'agit de : Tyronne JEFFERSON, *Orchestre de jazz* - Roland LOUIS, *Orchestre de musique antillaise* - GUEM, *Orchestre de percussions* - Paulo MOURA, *Orchestre de musique brésilienne* - Roberto VALERA, *Orchestre de musique cubaine* - Henry et Marie FELIX, *Orchestre de musique classique et de chant choral* (ouvert à tous).

Ces orchestres sont ouverts aux musiciens de tous niveaux, les instrumentistes participant à ce chantier pourront aussi prendre part à des ateliers d'instruments de toute sorte. **L'hébergement, la nourriture et l'encadrement sont pris en charge par la Ville de Basse-Terre.**

Date limite des inscriptions : **le 30 AVRIL 1984.**

Les musiciens intéressés par ce projet sont priés de se rapprocher de : l'O.M.C. de Basse-Terre, Bd Felix Eboué, Basse-Terre - GUADELOUPE.

CHANGEMENTS D'ADRESSE

Tous les mois des numéros nous reviennent avec une des mentions postales suivantes : "Parti sans laisser d'adresse" - "Inconnu à l'adresse indiquée".

Avisez-nous sans tarder de tout changement. Indiquez ancienne et nouvelle adresse. Joignez 6 F pour frais de cliché.

TEXTES MUSICAUX À CHANTER

collection Fleurant-Voirpy pour la formation musicale
(documentation détaillée sur demande)

Seules les versions du professeur, avec accompagnement de piano, sont délivrées en spécimens, à 50% du prix public, sur présentation d'un justificatif.

SÉRIE A			SÉRIE B			SÉRIE C		
Numéros	Clés	Thèmes	Numéros	Clés	Thèmes	Numéros	Clés	Thèmes
1	Sol	*Œuvres de toutes époques et de tous styles*	**1***	Sol	*Folklore d'Europe*	**1**		**à paraître**
2	Sol	”	**2***	Sol	*Folklore d'Europe*	**2**		**à paraître**
3	Sol	”	**3**	Sol, Fa	*Opéras de Mozart (1)*	**3**		**à paraître**
4	Sol	”	**4**	Sol, Fa, Ut 3e et 4e	*Sonates et Concertos de Vivaldi (1)*	**4**	Sol, Fa, Ut 3e et 4e	*Sonates et Concertos de Vivaldi (2)*
5	Sol	”	**5**	Sol, Fa, Ut 2e, 3e et 4e	*Musique de chambre de Schubert*	**5**		**à paraître**
6	Sol	”	**6**	Sol, Fa, Ut 1re. et 4e	*Boris Godounov Version Moussorgsky*	**6**		**à paraître**

***Aucun fascicule avec accompagnement de piano n'est prévu pour ces 2 ouvrages, le choix exclusif de textes populaires se prêtant difficilement à une harmonisation stéréotypée.**
Chaque professeur pourra, à sa convenance, réaliser un soutien harmonique adéquat.

Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

PROVINCE

- **Henri CAPELLE**
  17, Avenue Clémenceau
  34500 **BEZIERS**
- **BORDEAUX MUSIQUE**
  13, Place Puy Paulin
  33000 **BORDEAUX**
- **Librairie LIGNEROLLES**
  20, rue des Piliers de Tutelle
  33000 **BORDEAUX**
- **Librairie LE FURET**
  Place du Général de Gaulle
  59000 **LILLE**
- **GONET MUSIQUE**
  35, rue Tupin
  69002 **LYON**
- **LE FURET DU NORD**
  59000 **MAUBEUGE**
- **La Boîte à Musique**
  2, rue Moustier
  13001 **MARSEILLE**
- **SCOTTO**
  178-180, rue de Rome
  13006 **MARSEILLE**
- **BEMER MUSIQUE**
  11-13, rue des Clercs
  57000 **METZ**
- **PIANORGUE**
  2 bis, rue de Santeuil
  44000 **NANTES**
- **MUSIQUE SIMON**
  15, rue J.J. Rousseau
  44000 **NANTES**
- **MADREL MUSIQUE**
  29, rue de Lépante
  06000 **NICE**
- **MUSIQUE 06**
  5, Boulevard Victor Hugo
  06000 **NICE**
- **DESCHAUX MUSIQUE**
  M. COMBES
  3, rue de la Visitation
  35000 **RENNES**
- **ALBAYNAC MUSIQUE**
  29, rue Antoine Durafour
  42100 **SAINT ETIENNE**
- **Maison BARON**
  19-25, rue Rémusat
  31000 **TOULOUSE**
- **LOMBEZ MUSIQUE**
  4, Place Roger Salengro
  31000 **TOULOUSE**
- **L'ESTRO ARMONICA**
  33, rue Lavoisier
  37000 **TOURS**
- **LE FURET**
  19, rue de Quesnoy
  59000 **VALENCIENNES**

PARIS

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
  68 bis, rue Reaumur
  75003 PARIS
- **PASDELOUP-MUSIQUE**
  89, Boulevard St Michel
  75005 PARIS
- **BOUVIER-CAUCHARD**
  23, Quai St Michel
  75005 PARIS
- **PUGNO**
  19, Quai des Grands Augustins
  75006 PARIS
- **Editions MAX ESCHIG**
  48, rue de Rome
  75008 PARIS
- **LA FLUTE DE PAN**
  49, rue de Rome
  75008 PARIS
- **ARIOSO**
  10, rue Geoffroy-Marie
  75009 PARIS
- **MADELEINE - MUSIQUE**
  34, rue Godot de Mauroy
  75009 PARIS
- **Ets LEMOINE**
  17, rue Pigalle
  75009 PARIS
- **BOUVIER MUSIQUE**
  15, rue d'Abbeville
  75010 PARIS
- **Magasin Pierre SCHNEIDER**
  61, Avenue Raymond Poincaré
  75116 PARIS

Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE.

23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58